

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Departamento de Ciencias da Comunicación



**A CONSTRUCCIÓN DO PERSONAXE ESFÉRICO NO
RELATO TELEVISIVO DE FICCIÓN SERIADA:
O CASO *HOUSE M.D.***

TESE PARA OPTAR AO GRAO DE DOUTOR

PRESENTADA POR NATALIA ALONSO RAMOS

Baixo a dirección do doutor

Enrique Castelló Mayo

Santiago de Compostela, 2013



O Dr. Enrique Castelló Mayo, Profesor Titular do Departamento de Ciencias da Comunicación da Universidade de Santiago de Compostela,

INFORMA DE QUE:

a presente tese titulada ***A construción do personaxe esférico no relato televisivo de ficción seriada: o caso House M.D.***, presentada por Natalia Alonso Ramos para optar ao grao de Doutora, foi realizada baixo a miña dirección, e reúne os requirimentos necesarios para ser valorada polo tribunal correspondente.

Para que conste a tales efectos, asino o presente documento en Santiago de Compostela a 15 de febreiro de 2013.

Asdo. Natalia Alonso Ramos

Vº e Pr.

Dr. Enrique Castelló Mayo



RESUMO

A presente tese de doutoramento alberga como obxectivo primordial a análise da construción do personaxe protagonista e habitual, a través da arquitectura episódica, do relato televisivo de ficción denominado 'serie dramática'. De xeito máis específico, esta investigación constitúe un estudo de caso xa que se centra nun dos produtos máis emblemáticos no seo da terceira *Golden Age* da historia da ficción televisiva en Estados Unidos: a serie *House M.D.* (Fox: 2004) e, concretamente, nos seus personaxes centrais; o doutor Gregory House, cuxo apelido e profesión dálle nome ao programa; e os seus compañeiros de traballo, Lisa Cuddy, Eric Foreman, James Wilson, Allison Cameron e Robert Chase; a fin de determinar o seu nivel de complexidade e establecer se nos atopamos ante construcións de natureza esférica, é dicir, dotadas de múltiples trazos definitorios. Coa intención de materializar o devandito propósito, os capítulos que compoñen a primeira tempada da serie foron sometidos a unha análise de contido cuantitativa, da que se extraeron posteriores inferencias cualitativas, as cales permitiron determinar que os entes ficcionais obxecto de estudo obedecían a unha configuración multidimensional ou poliédrica: os seus trazos constitutivos podían ser parcelados en eido social, persoal e psicolóxico. Asemade, constatouse que o personaxe de Gregory House desenvolvía un rol sinérxico en tanto aglutinador ou nexo común das diversas subtramas, as cales, á súa vez, emanan dunha trama principal de enigma na que o equipo de doutores debe descifrar a patoloxía que se agocha tras un críptico cadro sintomático. Finalmente, a presente tese de doutoramento conclúe que o ente ficcional de Gregory House, sufridor de dor crónica, se corresponde cunha construción de natureza mesiánica: ser dotado de inmensas facultades para mitigar o padecemento alleo pero incapaz de paliar o seu propio martirio.

PALABRAS CLAVE

Televisión, series de televisión, ficción televisiva, drama televisivo, relato, narración, personaxe, personaxe esférico.

ABSTRACT

This thesis contains as its main objective an analysis of the construction of the central and usual character, through episodic architecture, into the plot of television fiction called 'Drama Series'. More specifically, this research is a case study because it focuses on one of the most iconic products within the third Golden Age in the history of television fiction in the United States: the series *House MD* (Fox: 2004) and, specifically, on its central characters; Dr. Gregory House, whose surname and profession gives name to the programme; and his co-workers, Lisa Cuddy, Eric Foreman, James Wilson, Allison Cameron and Robert Chase; in order to determine their level of complexity and to establish whether we were in front of constructions of a spherical nature, that is, equipped with many distinctive characteristics. In order to materialise this way, the chapters that make up the first season of the series were subjected to a quantitative content analysis, which is extracted following qualitative inferences, which allowed us to determine that the fictional ones targeted obeyed a multidimensional or polyhedral setting: their constituent features could be divided into the social, personal and psychological. At the same time, it has been confirmed that the character of Gregory House developed a synergetic and cohesive role as a common nexus of the diverse subplots, which emanate from an enigmatic principal plot in which the medical team must discover the disease hidden behind a cryptic symptom picture. Finally, this thesis concludes that the fictional body of Gregory House, a sufferer of long-suffering chronic pain, corresponds to a messianic nature construction: to be endowed with immense powers to mitigate the suffering of others but unable to overcome his own martyrdom.

KEYWORDS

Television, television series, television fiction, television drama, plot, narration, character, round character.

Agradecementos

En primeiro lugar, quixera deixar constancia de que esta tese nunca tería visto a luz senón fose polo influxo que en min exerceu, alá polo ano académico 2005/2006, o seminario de doutoramento titulado “Análise do relato audiovisual contemporáneo: ficción, información, persuasión, decadencia da narratividade”, impartido polo Dr. Enrique Castelló Mayo. A el debo agradecerlle, non só que aceptase dirixir –con gran paciencia, constancia e determinación, por certo– o traballo que se acubilla nas vindeiras páxinas, senón tamén que me descubrise o viero no que poder transformar a fascinación que, dende tan cativa, experimento pola ficción televisiva, nun ámbito no que exercer a profesión e, en consecuencia, depositar non só a ollada devota, senón tamén a outra, a analítica: a cachaba na que se sostén o camiñante disposto a trazar un percorrido sinuoso.

Ademais, quero tamén, nestas liñas iniciais, nomear á Dra. Antía López Gómez, quen nun momento de crise, intre confuso e desértico polo que atravesamos, cando menos nunha ocasión, todos os doutorandos, soubo actuar como compás que amosa novos itinerarios, novas interrogantes que, se cadra, algún día serán exploradas.

Durante os longos anos de realización desta tese, tiven a oportunidade de traballar, no marco do proxecto de investigación ‘Galicia en NO–DO: comunicación, cultura e sociedade (1942–1981)’ con dous excelentes profesionais e mellores persoas: o catedrático José Luis Castro de Paz e o Dr. Héctor Paz Otero. Ambos os dous contribuíron e contribúen, de modo decisivo, á miña formación e quero aproveitar este intre para amosarlles o meu eterno agradecemento. Ademais, debo nomear, nestas páxinas, á catedrática de Comunicación Audiovisual, Margarita Ledo Andión, quen me abriu as portas do grupo ‘Estudios Audiovisuais’, permitíndome, nestes tempos opacos e convulsos, proseguir na procura da conclusión, ese cristalino remanso que nunca acaba de saciar a sede.

Mentres un vai avanzando, aos poucos, os amigos sempre se aproximan a secar o suor das tempas ou a ofrecer un grolo de auga. Ás veces, ata deben espertarnos, sacudíndonos para que non abandonemos a tan prezada meta. Este dilatado proceso nunca tería sido culminado sen o apoio dos “tambrechos” (léase Jonathan, Ire, Faniña,

Miguel, Paula, Soraia, Pepe e Alcira) e dos “avienses” (isto é, Ire *–again–*, Evelyn, Ángel, José Luis, Rapha, Pedro, Lili e Nawe); así como de Noelia, David (agora tamén o pequeno Raúl), Cristina e Álvaro. Este parágrafo tamén lle corresponde a Isa e, por suposto, a Scarlett O’Hara.

A presente páxina só podía rematar cunha mención afectuosa a Amanda Paz, quen me fixo tres fermosos agasallos: a súa honesta amizade, unha inesquecible viaxe polas praias de Fortaleza (Brasil), e ademais, por se isto fora pouco, presentoume a Moisés, a persoa máis nobre que coñecín nunca, a carón da cal poño o punto e final a esta tese de doutoramento e comezo a escribir no libro da vida.



*A meus pais e a miña avoa Verísima,
polo amor, a educación e o esforzo.*





*Pero non é o cociente de dor suficientemente espantoso
sen a amplificación literaria, sen dar ás cousas unha intensidade
que na vida é efímera e adoita pasar incluso desapercibida?
Para algúns non. Para uns poucos, moi poucos, esa amplificación
que se desenvolve vacilante a partir da nada constitúe a súa
única seguridade, e o non vivido, o conxeturado, plasmado
sobre o papel, é a vida cuxo significado chega a importar máis.*

PHILIP ROTH

Sae o espectro



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	19
1.1. Introducción e pertinencia da investigación.	21
1.2. Estado da cuestión.	23
1.3. Estrutura do traballo.	26
2. DESEÑO METODOLÓXICO	29
2.1. Obxecto de estudo.	31
2.2. Propósito da tese.	32
2.3. Hipóteses.	33
2.4. Definición da mostra e protocolo de análise. Instrumental e métodos.	36
3. DESENVOLVEMENTO DO MARCO TEÓRICO E CONCEPTUAL	51
3.1. Os ámbitos nos que opera o ente ficcional: 'texto', 'narración', 'historia' e 'discurso'.	53
3.1.1. A soberanía dos sucesos: Aristóteles e Vladimir Propp.	58
3.1.2. O modelo actancial de A.J. Greimas.	61
3.1.3. A 'acción' subordinada ao 'personaxe': Menandro e o monólogo interior.	63
3.1.4. Narracións psicolóxicas e apsiolóxicas.	67
3.2. O ente ficcional round ou esférico.	72
3.2.1. A historia de fondo.	73
3.2.2. O deseño tridimensional.	75
3.2.3. A teoría do abismo.	80
3.3. Os tipos psicolóxicos de Carl Jung.	85
3.4. Os arcos de transformación.	92
3.5. O personaxe e a estrutura en tres actos: xénese do capítulo dramático en televisión.	95
3.6. A atomización do relato televisivo.	99
4. A OBRA E O SEU CONTEXTO	103
4.1. A historia do drama seriado na televisión estadounidense.	105
4.1.1. <i>The Golden Age</i> (1945-1955) e a hexemonía do directo.	105
4.1.2. O nacemento do telefilm.	107
4.1.3. A fórmula <i>Hill Street Blues</i> e a segunda etapa dourada.	110
4.1.4. Panorama competitivo: a aparición de <i>FOX</i> e <i>HBO</i> .	113
4.1.5. A terceira <i>Golden Age</i> e o drama de autor.	115

4.1.6. A metamorfose das series médicas.....	116
4.2. A serie <i>House M.D.</i>	119
4.2.1. Emblema para unha nova canle: o nacemento de Cuatro.....	119
4.2.2. Xénero híbrido, reiteración estrutural e parábola pedagóxica.	122
4.2.3. <i>House versus</i> Holmes. Trazos definitorios do personaxe central: xenialidade, misantropía e drogodependencia.....	125
5. ANÁLISE DA MOSTRA	131
5.1. Gregory House (G.H.)	139
5.1.1. A construción da esfera socio-profesional G.H.....	142
5.1.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional G.H.....	148
5.1.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional G.H.	152
5.1.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio-profesional G.H.....	155
5.1.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio-profesional G.H.	157
5.1.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio-profesional G.H.....	159
5.1.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional G.H.....	164
5.1.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional G.H.....	165
5.1.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio-profesional G.H.	166
5.1.2. A construción da esfera persoal G.H.	171
5.1.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal G.H.	173
5.1.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal G.H.....	175
5.1.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal G.H.	183
5.1.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal G.H.....	183
5.1.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal G.H.	183
5.1.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal G.H.	183
5.1.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal G.H.	186
5.1.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal G.H.....	186
5.1.3. A construción da esfera psicolóxica G.H.	187
5.1.4. O arco de transformación G.H.	187
5.2. Lisa Cuddy (L.C.)	189
5.2.1. A construción da esfera socio-profesional L.C.	190
5.2.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional L.C.....	193
5.2.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional L.C.	193
5.2.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio-profesional L.C.....	194
5.2.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio-profesional L.C.	194

5.2.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio-profesional L.C.....	196
5.2.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional L.C.....	197
5.2.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional L.C.....	197
5.2.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio-profesional L.C.	200
5.2.2. A construción da esfera persoal L.C.	201
5.2.3. A construción da esfera psicolóxica L.C.	201
5.2.4. O arco de transformación L.C.	201
5.3. Eric Foreman (E.F.).	203
5.3.1. A construción da esfera socio-profesional E.F.....	204
5.3.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional E.F.....	206
5.3.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional E.F.	206
5.3.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio-profesional E.F.....	206
5.3.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio-profesional E.F.	209
5.3.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio-profesional E.F.....	209
5.3.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional E.F.....	209
5.3.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional E.F.....	210
5.3.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio-profesional E.F.	210
5.3.2. A construción da esfera persoal E.F.	211
5.3.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal E.F.	212
5.3.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal E.F.....	212
5.3.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal E.F.	213
5.3.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal E.F.....	215
5.3.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal E.F.	215
5.3.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal E.F.	216
5.3.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal E.F.	216
5.3.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal E.F.....	217
5.3.3. A construción da esfera psicolóxica E.F.	217
5.3.4. O arco de transformación E.F.	217
5.4. James Wilson (J.W.).	219
5.4.1. A construción da esfera socio-profesional J.W.	220
5.4.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional J.W.	222
5.4.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional J.W.	226
5.4.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio-profesional J.W.	226
5.4.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio-profesional J.W.....	226

5.4.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio-profesional J.W.	227
5.4.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional J.W.	232
5.4.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional J.W.	234
5.4.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio-profesional J.W.	235
5.4.2. A construción da esfera persoal J.W.	238
5.4.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal J.W.	239
5.4.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal J.W.	243
5.4.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal J.W.	246
5.4.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal J.W.	246
5.4.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal J.W.	247
5.4.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal J.W.	248
5.4.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal.	249
5.4.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal J.W.	250
5.4.3. A construción da esfera psicolóxica J.W.	251
5.4.4. O arco de transformación J.W.	251
5.5. Allison Cameron (A.C.)	253
5.5.1. A construción da esfera socio-profesional A.C.	254
5.5.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional A.C.	255
5.5.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional A.C.	255
5.5.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio-profesional A.C.	258
5.5.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio-profesional A.C.	258
5.5.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio-profesional A.C.	259
5.5.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional A.C.	259
5.5.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional A.C.	259
5.5.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio-profesional A.C.	260
5.5.2. A construción da esfera persoal A.C.	260
5.5.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal A.C.	262
5.5.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal A.C.	262
5.5.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal A.C.	266
5.5.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal A.C.	267
5.5.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal A.C.	267
5.5.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal A.C.	267
5.5.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal A.C.	267
5.5.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal A.C.	268

5.5.3. A construción da esfera psicolóxica A.C.	268
5.5.4. O arco de transformación A.C.	268
5.6. Robert Chase (R.Ch.).	269
5.6.1. A construción da esfera socio-profesional R.Ch.	270
5.6.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	271
5.6.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	272
5.6.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	272
5.6.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	273
5.6.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	273
5.6.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	274
5.6.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional R.Ch. ...	275
5.6.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio-profesional R.Ch.	275
5.6.2. A construción da esfera persoal R.Ch.	277
5.6.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal R.Ch.	278
5.6.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal R.Ch.	279
5.6.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal R.Ch.	280
5.6.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal R.Ch.	280
5.6.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal R.Ch.	280
5.6.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal R.Ch.	280
5.6.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal R.Ch.	284
5.6.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal R.Ch.	284
5.6.3. A construción da esfera psicolóxica R.Ch.	284
5.6.4. O arco de transformación R.Ch.	285
6. CONCLUSIÓNS.	287
7. FONTES DOCUMENTAIS	299
7.1. Fontes consultadas verbo da xénese e a evolución da ficción televisiva.	301
7.2. Fontes consultadas verbo da análise da ficción televisiva.	303
7.3. Fontes consultadas verbo da natureza do personaxe.	309

ANEXO.

CD que alberga a base de datos.



1. INTRODUCCIÓN





1.1. Introducción e pertinencia da investigación.

A presente tese de doutoramento aspira a materializar –en virtude do estudo cuantitativo e cualitativo da arquitectura episódica– a análise do proceso de configuración dos personaxes –en adiante, tamén referidos como ‘entes ficcionais’– esféricos (Forster, 1963: 75), aqueles que se caracterizan por posuír unha natureza poliédrica ou multidimensional –composta por múltiples trazos definitorios– no ámbito do relato televisivo denominado ‘serie dramática’. Nomeadamente, esta investigación constitúe un estudo de caso xa que se centra nos personaxes protagonistas e habituais da serie *House M.D.* (Fox: 2004), un dos produtos máis destacados, tanto polo súa rendibilidade económica como pola súa calidade estético–narrativa, da televisión estadounidense, emitida en España, durante a última década.

A ficción televisiva conformou, ao longo do século pasado, unha parcela marxinal no seo da investigación científica. Malia abranguer o despregue de todo un ecosistema diexético que pretende prolongarse a través do tempo, a ‘serie’ –en contraposición ao ‘filme’ concibido para o cinema– foi considerada, durante anos, un formato menor que asenta as súas bases nas dinámicas produtivas da cultura de masas.

La ficción televisiva ha constituido hasta hace muy pocos años un objeto bastante marginal de debate público, por no decir de interés científico: tanto marginal, en el campo de la atención, como menospreciado, en el plano del juicio. En la jerarquía de los productos, programas y géneros televisivos, las series han sido consideradas durante mucho tiempo (...) como la última y la más irrelevante y trivial de las formas expresivas, un mero dispositivo de evasión y de enajenación de la realidad, inferior por norma no sólo a la información más prestigiosa, sino también al mismo entretenimiento (Buonanno, 1999: 55).

Certa tendencia fetichista, ao abeiro do rigor académico, tendeu, en consecuencia, a sacralizar determinados vehículos expresivos –tómese como referente

o *status* privilexiado do cinema ou do libro—, e atribuíulle un valor inferior a outras canles: o medio televisivo constitúe, a tales efectos, un caso paradigmático ao ser asumido, popularmente, como un reduto vulgar para o ‘relato’ e no que só teñen cabida as súas manifestacións máis mediocres¹.

Asemade, se xa no eido literario, a análise do estatuto do ‘personaxe’ comparece nun discreto segundo plano, o panorama audiovisual e, particularmente, o televisivo, tampouco se corresponde cunha excepción no seo desta dinámica.

Modern criticism, by and large, has relegated the treatment of character to the periphery of its attention, has at best given it a polite and perfunctory nod and has regarded it more often as a misguided and misleading abstraction. Plenty of ‘character sketches’ still appear which serve only as easy targets for such hostility. But if wish to refer my students to a wise and substantial general treatment of character in fiction there is relatively little to which I can direct them since E.M. Forster’s deceptively light treatment of the subject more than thirty years ago (Harvey, 1965: 192).

Na actualidade, esta tendencia atópase nun proceso de inversión, en tanto comeza a aseverarse, dende o eido científico, que a televisión constitúe o *corpus* narrativo máis imponente de todos os tempos (Buonanno, 1999: 59) e que debe ser abordada como unha monumental manifestación das culturas. Ademais, tal e como establece Gutiérrez San Miguel (2006: 35) “los personajes son los elementos fundamentales a través de los cuales se ejecutan y desarrollan las tramas narrativas”.

Neste senso, cómpre salientar que os contidos emerxentes do xénero ‘ficción’ carecen da inxenuidade que, dende perspectivas superficiais, se lles pretende outorgar. A este respecto, debe considerarse a tipoloxía establecida por Eco (1986: 201–203), segundo a cal, os ‘programas de información’ nótrense de enunciados que son perfectamente verificables, mentres que os ‘programas de ficción’ defínense polo consenso que se establece para o seu consumo: isto é, tanto emisores como receptores asumen a suspensión da incredulidade e aceptan tomar por certo aquilo que é froito da

¹ “Desprecio teórico acreedor de su categorización de antiarte y su origen plebeyo como manifestación de cultura popular y posterior cultura de masas” (García de Castro, 2002: 153).

fantasía. A televisión de ficción diferénciase da informativa, polo tanto, en que non ofrece contidos contrastables pero si que canaliza verdades en forma de parábola: é dicir, afirma principios morais, relixiosos e/ou políticos baixo a careta da invención.

Nunha liña moi semellante á de Eco, pronúnciase G. Requena (1989: 36) ao definir o ‘discurso de ficción’ como aquel que postula o rexeitamento de toda verdade empírica dos seus enunciados, sen que iso teña, necesariamente, que implicar a negación absoluta de verdades implícitas.

1.2. Estado da cuestión.

No ámbito español, a investigación televisiva acolle, en 1965, a aparición de dúas obras emblemáticas: *La televisión* de Román Gubern e *Televisión, un arte nuevo* de Josep Maria Baget i Herms. Con todo, o xénero ‘ficción’ comeza a ser analizado², de forma específica, cara fins da década dos oitenta con textos como *Tengan mucho cuidado ahí dentro. Hill Street Blues o los variados matices del gris* (Zunzunegui e Zubillaga, 1988) ou *El relato electrónico* (Jiménez Losantos e Sánchez-Biosca, 1989). Neste último título, diversos autores, procedentes dos estudos fílmicos, entre os que se atopan Jesús González Requena, Juan Miguel Company ou o propio Santos Zunzunegui, céntranse no estudo de programas de ficción latinoamericanos, estadounidenses e británicos. Neste senso, o da abordaxe do relato televisivo dende a óptica da análise fílmica, tamén debe ser salientada a obra *El surgimiento del telefilm. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión* (Castro de Paz, 1999)³. Asemade, nesta época destaca o estudo, realizado por Margarita Ledo

² En 1996, Demetrio E. Brisset publica *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, obra que malia non centrarse, de modo específico, na ficción televisiva aporta novas claves para aproximarse ao feito audiovisual, tales como a óptica antropolóxica.

³ Nestes anos, destaca a análise da telecomedia estadounidense realizado por Rosa Álvarez Berciano en *La comedia enlatada: de Lucille Ball a los Simpson* (1999).

Andión, en *O diario postelevisivo* (1993), verbo do impacto que a televisión exerce sobre a prensa escrita no ocaso do século XX, síntoma ineludible –a embrionaria hibridación mediática– de que novas poéticas están comezando a ver a luz.

En 2001, Manuel Palacio publica a monografía *Historia de la Televisión en España*⁴ e, en 2006, crea o grupo de investigación “Televisión: memoria, representación e industria”, na Universidad Carlos III de Madrid. No seo do mesmo, desenvolverán a súa actividade investigadora autores como Concepción Cascajosa ou Elena Galán. Cascajosa centra a súa obra no estudo da ficción norteamericana con *Prime Time: las mejores series norteamericanas. De “CSI” a “Los Soprano”* (2005) e coa edición de *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (2007); mentres que Galán ten abordado a representación do sexo feminino a través das series de televisión en *La imagen social de la mujer en las series de ficción* (2007)⁵. Pola súa parte, a Universitat Pompeu Fabra e o Grupo de Investigación CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales), baixo a dirección de Domènec Font, converteu ás series norteamericanas nun obxecto de estudo predilecto. Dende a Universidade de Santiago de Compostela, Enrique Castelló (2008: 269–277) ten publicado artigos pioneiros verbo da arquitectura episódica en televisión, tales como a “A ficción audiovisual contemporánea: as accións nucleares e as catálisis no modelo narrativo lineal dominante”.

Como consecuencia deste interese analítico polo xénero ‘ficción’, comezan a proliferar as teses de doutoramento que abordan este eido, tales como *La frontera física (Cicely, Alaska) y la frontera imaginaria (realidad y fantasía) en “Northern Exposure”* (Colominas, 2004), *Modalidades humorísticas na comedia televisiva galega. Humor e ideoloxía na fórmula televisiva da comedia de situación* (Pérez Pereiro, 2007) ou *El text*

⁴ Neste senso, tamén pode consultarse *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España* (García de Castro, 2002).

⁵ A este respecto, véxase tamén a investigación levada a cabo polo Instituto de la Mujer titulada *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional* (2007), así como *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio* (VV.AA, 2006), número 8 de *Género y Comunicación. Publicación de la Red Internacional de Mujeres de la Comunicación*.

audiovisual: *anàlisi des d'una perspectiva mediològica* (Tous Rovirosa⁶, 2008); así como a publicación de obras verbo de programas específicos: este é o caso de “*Expediente X*”: *en honor a la verdad* (Martín, 2006), *Seriales, adolescentes y estereotipos. Lectura crítica de ‘Al salir de clase’* (Montero, 2006) ou *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie* (Trapero, 2010).

Constatamos, en consecuencia, que o estudo da narración televisiva de ficción seriada, en España, atravesamos polo seu intre máis puxante, adquirindo, por fin, o *status* académico que se lle negou durante tanto tempo. Boa proba disto reflíctese tamén na sobranceira creación de artigos científicos⁷ que adentan na complexidade inherente á arquitectura episódica. Así, o número 36 de *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, publicado en 2011, levou por título “La televisión y sus nuevas expresiones”. O devandito exemplar acolle artigos como “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar” (Rincón Rodríguez, 2011: 43–50); ou estudos de recepción como “Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de *Amar en tiempos revueltos*” (Chicharro Merayo, 2011: 181–189). A mesma publicación, no seu número 37, tamén publicado en 2011, alberga un artigo sobre seriais adolescentes: “Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una *teen series*” (García Muñoz y Fadele, 2011: 125–131). Máis recentemente, en 2012, Charo Lacalle tamén presentou un estudo de recepción nesta revista, titulado “Género y edad en la recepción de la ficción televisiva” (Lacalle Zalduendo, 2012: 111–118).

Pola súa parte o número dez de *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura* deu cabida a “Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002–2008)” (Lasierra Pinto, 2012: 150–163), “Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación” (Bellón Sánchez de La Blanca, 2012: 17–31), “El mestizaje del relato: narrativa y personajes en la serie *Lost*” (Cano *et al.*, 2012: 289–304), “El genre mixing

⁶ Tese de doutoramento dirixida por Charo Lacalle, autora de “Análise da ficción televisiva das series: de *Twin Peaks* a *Murder One*” (2002) e *El discurso televisivo sobre la inmigración* (2008).

⁷ Zer publicou, en 2011, “La percepción sobre la calidad de las series televisivas en España: contraste entre el público y los profesionales” (Diego *et al.*, 2011: 69–68).

en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon” (Raya Bravo, 2012: 396–411), ou “Itinerarios de la palabra vacía. Acerca de la producción televisiva de Michael Haneke” (Ferrando, 2012: 958–974).

Tamén en 2012, *Comunicación y Sociedad* acolle a publicación do artigo “Los roles ocupacionales de los personajes de la ficción emitida en España: rasgos diferenciadores en cuestiones de género” (García Muñoz *et al.*, 2012: 349–266). Ademais Manuel Palacio e Concepción Cascajosa publican, en *Journal of European Television*, “Comunicar Europa/ Communicating Europe. Spain, Television co-productions and the case of Pepe Carvalho” (2012: 25–37).

Logo da celebración en Valencia das IV Jornadas de Contenidos para la Televisión Digital CONTD, centradas no xénero ficción inserto no panorama postelevisivo, publicouse, a comezos do ano pasado e coordinado por Miquel Francés e Germán Llorca Abad, *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas* (2012), volume no que se recollen as ponencias e comunicacións presentadas no transcurso das devanditas xornadas e que conforma unha minuciosa radiografía do intre actual polo que atravesamos o relato televisivo seriado.

Ademais, xa fóra da óptica académica, compróbase como, cada vez con máis frecuencia, diversos magazines de índole cultural adican amplos espazos á narrativa en televisión, coma se dun obxecto de culto se tratase: este é o caso de publicacións como *Cahiers du Cinéma*, en 2003, ou *Jot Down*, en 2012, as cales abriron as fronteiras do reducto sacralizado que, durante décadas, só fora habitado polo sétimo arte.

1.3. Estrutura do traballo.

No *corpus*, cada vez máis extenso, da investigación científica verbo da televisión, a presente tese de doutoramento pretende afondar no deseño do personaxe esférico a través do relato seriado pertencente ao xénero ficcional. A tales efectos, o traballo responde a unha estrutura conformada por sete apartados, parcelados, á súa vez, en diversos epígrafes, cuxo contido procedemos a expoñer brevemente.

Logo da introdución que nos ocupa, no capítulo segundo da presente tese, titulado “Deseño metodolóxico”, definiuse o obxecto de estudo; establecéronse os obxectivos e hipóteses que vertebran a investigación; e explicouse, finalmente, a selección da mostra e o protocolo analítico que permitiu abordar a configuración dos personaxes protagonistas e habituais da serie *House M.D.* a través da análise da arquitectura episódica.

No capítulo terceiro, “Desenvolvemento do marco teórico e conceptual”, acometeuse o estudo dos ámbitos nos que opera o personaxe: ‘texto’, narración’, ‘historia’ e ‘discurso’. Asemade, expúxose a concepción do ente ficcional –defendida por Aristóteles, Propp ou Greimas, entre outros– como construción subordinada aos sucesos; mentres que, no vértice oposto, se estableceu o entendemento do personaxe en tanto homólogo humano –Menandro ou Pirandello sitúanse dentro deste paradigma–. Ademais, explicouse a tipoloxía –proposta por Todorov– de ‘narracións psicolóxicas’ e ‘apsicolóxicas’, coa intención de desentrañar o rol desenvolvido, no seo das mesmas, polo ente ficcional. Desenvolveuse, seguidamente, a noción de ‘personaxe esférico’, complexo ou *round*, postulado por Forster, para definir, en consecuencia, a concepción do obxecto de estudo como deseño tridimensional; ademais de tomar en consideración a incidencia, na deriva narrativa, da historia de fondo ou vida experimentada polo personaxe fóra do tempo do relato, reivindicada por McKee, Seger, Egri ou Field. Finalmente, expuxéronse os ‘Tipos Psicolóxicos’ enunciados por Carl Jung –de cara a tipificar a interioridade dos entes ficcionais analizados–, así como os ‘Arcos de Transformación’ propostos, entre outros autores, por Sánchez–Escalonilla. Cara o final do marco teórico, adentamos no concepto de ‘atomización’ que, tal e como postula Castelló, constitúe un dos elementos definitorios do actual modelo televisivo.

No capítulo cuarto, “A obra e o seu contexto”, trazouse a historia da ficción televisiva en Estados Unidos, así como a evolución do subxénero das series médicas, en particular.

Finalmente, o capítulo quinto correspondeuse coa análise da mostra; o sexto, coas conclusións; e o sétimo, co repertorio das diversas fontes documentais consultadas.



2. DESEÑO METODOLÓXICO





2.1. Obxecto de estudo.

A presente tese de doutoramento alberga por obxecto de análise o estatuto do personaxe protagonista e habitual no relato televisivo de ficción denominado ‘serie dramática’: conxunto de episodios que comparten un mesmo ecosistema diexético, o cal aspira a prolongarse mediante a reiteración dun idéntico substrato narrativo. Malia que, en cada capítulo –normalmente, un por semana– a trama principal conclúe en virtude dun final pechado, os conflitos secundarios –froito das relacións entre personaxes– non adoitan clausurarse.

De xeito máis específico, esta investigación constitúe un estudo de caso xa que se centra nun dos produtos máis emblemáticos no seo da terceira *Golden Age* da historia da ficción televisiva en Estados Unidos: a serie *House M.D.* (Fox: 2004) e, concretamente, nos seus personaxes centrais; o doutor Gregory House, cuxo apelido e profesión dálle nome ao programa; e os seus compañeiros de traballo, Lisa Cuddy, Eric Foreman, James Wilson, Allison Cameron e Robert Chase; a fin de determinar o seu nivel de complexidade e establecer se nos atopamos ante construcións de natureza esférica.

O citado relato converte en epígonos a toda unha caste de producións estadounidenses para a pequena pantalla que, na actualidade, aspiran a acadar a excelencia televisiva rompendo cos estereotipos de entes ficcionais virtuosos que viñan poboando, tradicionalmente, o escenario paleotelevisvo e mesmo neotelevisivo, no senso postulado por Casetti e Odin (1990: 9–26).

Ao mesmo tempo, os devanditos produtos son exportados e logran obter altas cotas de audiencia máis alá das súas fronteiras de orixe. De feito, o personaxe do doutor Gregory House converteuse en rostro abandeirado da emerxente emisora *Cuatro* e contribuíu, xunto con outras producións foráneas, emitidas noutras canles, a fender a tendencia hexemónica que, durante a década dos noventa do século pasado, caracterizara á ficción doméstica en España.

2.2. Propósito da tese.

O primordial obxectivo da investigación que nos ocupa consiste en construír unha metodoloxía que permita abordar o proceso de configuración dos personaxes protagonistas e habituais, no seo da serie *House M.D.*, a través da análise da arquitectura episódica na que se atopan insertos, coa intención de determinar se nos atopamos ante deseños esféricos. Noutras verbas, a presente tese de doutoramento aspira a identificar e clasificar os diferentes conflitos que nutren cada capítulo, a fin de establecer o nivel de incidencia que cada un deles, e as súas porcións constitutivas, acadan no proceso de conformación do personaxe e das dimensións que o alimentan. Deste obxectivo basilar, emerxen sete propósitos subsidiarios...

- I. Determinar, por unha banda, que caste de tramas contribúen ao deseño da parcela socio–profesional de cada personaxe analizado.
- II. Establecer que sorte de conflitos favorecen a construción do eido persoal ou ámbito íntimo de cada ente ficcional.
- III. Esclarecer que escenario e/ou escenarios resultan máis salientables de cara á construción da devandita parcela socio–profesional.
- IV. Constatar, ao mesmo tempo, en que espazo e/ou espazos se procede ao deseño do ámbito íntimo de cada personaxe.
- V. Avaliar se teñen cabida no interior do relato obxecto de estudo alteracións de orde entre o tempo do relato e o tempo da historia e, en que medida, estas inciden na construción dos entes ficcionais.
- VI. Identificar o tipo psicológico no que se enmarca cada personaxe.
- VII. Estudar, finalmente, a evolución dos entes ficcionais ao longo das diversas entregas episódicas.

Unha vez establecidas as metas da presente investigación, procedemos, no epígrafe que nos sucede, ao establecemento das hipóteses que a vertebran.

2.3. Hipóteses.

- i. En primeiro lugar, consideramos que todos os personaxes habituais e protagonistas da serie *House M.D.* correspóndense co patrón de construcións complexas –entes ficcionais esféricos– do relato televisivo de ficción seriada, ao definirse por posuír unha complexa multiplicidade de trazos constitutivos.
- ii. Como segunda hipótese, aventuramos que a devandita complexidade tradúcese na construción de cada ente ficcional en base a distintas dimensións – personaxes tridimensionais– nas que se distribúe a diversidade deses trazos constitutivos: trátase dos ámbitos socio–profesional, persoal e psicolóxico.
- iii. Ao mesmo tempo, supoñemos que os personaxes analizados evolucionan, a través dos capítulos que conforman a primeira tempada da serie, e debuxan, respectivamente, un arco de transformación moderado, é dicir, non manifestan unha metamorfose substancial no seu carácter e temperamento.
- iv. Como cuarta hipótese, adiantamos que Gregory House podería desenvolver un rol instrumental de cara á extracción do pasado dos restantes personaxes. Dende esta perspectiva, a natureza inquisitiva que define ao devandito ente ficcional podería favorecer a revelación de episodios vividos polos seus compañeiros de traballo e pertencentes ás súas respectivas historias de fondo ou vida fóra do tempo do relato.
- v. En consecuencia, aventuramos que cada personaxe protagonista e habitual da serie *House M.D.* atópase construído en torno á existencia dun suceso traumático que reside na súa bagaxe pasada e que comparece como unha incógnita no tempo do relato. A actuación de Gregory House pon en

coñecemento do espectador este suceso oculto e condicionante da conduta de cada ente ficcional.

- vi. Asemade, o personaxe de Gregory House podería erixirse nun elemento sinérxico, en tanto aglutina as diversas subtramas ou tramas de relación entre personaxes, as cales, á súa vez, emerxen da trama principal de enigma: paciente que sofre unha enfermidade de natureza descoñecida, a cal deberá ser investigada polo equipo de médicos que lidera o propio House. Dende esta perspectiva, o ente ficcional do citado doutor actuaría como núcleo dun sistema: o conformado polo conxunto de personaxes protagonistas e habituais do relato obxecto de estudo. Neste senso, House corresponderíase co astro – empregaremos agora termos metafóricos para obter unha maior claridade expositiva– que lle outorgaría luz aos restantes personaxes e os volvería explícitos ante o espectador. Polo tanto, só a capacidade analítica e indagatoria, da que o citado médico goza, lograría extraer os segredos que agochan os seus compañeiros de traballo, provocando as actuacións do propio House puntos de inflexión no avance de cada subtrama, así como na construción dos restantes entes ficcionais. Deste xeito –proseguimos coa metáfora– a translación dos personaxes entorno ao astro que os alumea, facilitaríalles, ao mesmo tempo, rotar sobre si mesmos: isto é, exhibir, ante o espectador do relato, os trazos definitorios, que lles foron subministrados na xestación creativa, e evolucionar en virtude da comprensión das súas motivacións profundas, as cales saíron a relucir por mor da actuación de House.
- vii. Como sétima hipótese, consideramos que, mentres a vida pasada dos restantes personaxes comparece en virtude do diálogo con Gregory House, no caso deste último, emprégase a estratexia narrativa da analepse para evidenciar a súa bagaxe pasada. Polo tanto, só a narración en *flash-back*, proferida por el mesmo, serviría para esclarecer a súa historia de fondo, poñendo de manifesto a relevancia instrumental deste personaxe na revelación das esferas persoais, comezando pola súa propia.
- viii. En consecuencia, o relato obxecto de estudo non albergaría ningunha outra analepse ou prolepse, producíndose sempre a equivalencia entre tempo do relato e tempo da historia.

- ix. Como novena hipótese de traballo, no eido das relacións entre personaxes, aventuramos que os entes ficcionais de Gregory House e James Wilson relaciónanse, maioritariamente, en virtude dunha subtrama de amizade, a cal permite evidenciar aspectos relevantes das súas respectivas esferas íntimas.
- x. Nembargante, a relación que Gregory House mantén cos personaxes de Eric Foreman, Allison Cameron e Robert Chase poderíase corresponder co patrón da subtrama de aprendizaxe, é dicir, constantes debates entre mentor e pupilos coa intención de converter en replicantes a estes últimos.
- xi. Pola súa parte, o vínculo entre Gregory House e Lisa Cuddy podería definirse mediante os parámetros da subtrama de loita de poder, grazas á cal, a directora do hospital tenta que os seus subordinados cumpran coas obrigas profesionais.
- xii. Como hipótese número doce, adiantamos que os personaxes de Gregory House, James Wilson e Eric Foreman poderían corresponderse co patrón psicolóxico, postulado por Jung, do 'extravertido-reflexivo'.
- xiii. Mentres que, como hipótese número trece, aventuramos que os entes ficcionais de Lisa Cuddy, Allison Cameron e Robert Chase encaixan no tipo 'introvertido-intuitivo'.
- xiv. En penúltimo lugar, avanzamos que o corredor do centro hospitalario podería erixirse en escenario privilexiado á hora de acoller o deseño das esferas socio-profesional e íntima de cada personaxe xa que os parlamentos captados en movemento –o corredor resulta o escenario idóneo para albergar a entes ficcionais que camiñan– impregnarían ao conxunto do relato de maior dinamismo. Ademais, a coxeira que padece House obriga a que os restantes médicos se adapten ao seu ritmo físico e sigan o traxecto que este lles marca, traducindo, en termos visuais, a estratexia narrativa que aventurabamos na hipótese vi: House actúa como núcleo –instrumento sinérxico– do sistema composto polo conxunto de personaxes protagonistas e habituais da serie á que lle dá nome.
- xv. Finalmente, adiantamos que o deseño do personaxe de Gregory House podería responder ao prototipo dunha construción mesiánica: ser doente que evidencia unha insólita e paradoxal capacidade para curar aos seus semellantes e mitigar

a dor que estes padecen, mentres que el mesmo non é quen de paliar o propio sufrimento que experimenta.

2.4. Definición da mostra e protocolo de análise. Instrumental e métodos.

Logo de establecer os obxectivos e as hipóteses que vertebran a presente investigación procedemos, no apartado que aquí se inicia, a determinar cal vai a ser o *corpus* de análise abordado por esta tese de doutoramento. A mostra seleccionada abrangue os vinte e dous episodios que conforman a primeira tempada da serie *House M.D.*, os cales foron emitidos en España pola canle *Cuatro* en horario de máxima audiencia⁸. Na táboa que se adxunta a continuación, sinálase o número e nome de cada entrega, a data e horario de emisión, así como o número de espectadores e a cota de pantalla ou *share* acadado.

Nº	Título	Data	Hora	Día	Espectadores	Share
1.01	Piloto	24/01/06	22:00	Martes	1.752.000	9,1%
1.02	Paternidad	24/01/06	23:00	Martes	1.700.000	9,7%
1.03	La navaja de Occam	31/01/06	22:00	Martes	1.786.000	9,1%

⁸ A versión española da *Fox* emite, en exclusiva e por primeira vez en España, os capítulos de *House M.D.* Con todo, *Cuatro* converteuse na primeira canle non temática en posuír os dereitos de emisión da serie obxecto de estudo.

1.04	Maternidad	31/01/06	23:00	Martes	1.946.000	10,8%
1.05	Si lo haces, malo, y si no,...	07/02/06	22:00	Martes	2.162.000	11,1%
1.06	Método Socrático	07/02/06	23:00	Martes	1.835.000	10,8%
1.07	Fidelidad	14/02/06	22:00	Martes	2.007.000	10,6%
1.08	Veneno	14/02/06	23:00	Martes	1.864.000	10,9%
1.09	No RCP	21/02/06	22:00	Martes	1.911.000	9,7%
1.10	Historias	21/02/06	23:00	Martes	1.883.000	10,6%
1.11	Desintoxicación	28/02/06	22:00	Martes	1.851.000	9,6%
1.12	Medicina deportiva	28/02/06	23:00	Martes	1.898.000	10,6%
1.13	Maldito	07/03/06	22:00	Martes	1.873.000	9,6%
1.14	Control	07/03/06	23:00	Martes	1.967.000	11,4%
1.15	Las reglas de la mafia	14/03/06	22:00	Martes	2.128.000	11,2%

1.16	Una cuestión de peso	14/03/06	23:00	Martes	2.021.000	12,3%
1.17	Todo un ejemplo	21/03/06	22:00	Martes	2.258.000	11,6%
1.18	Prioridades	21/03/06	23:00	Martes	2.165.000	11,9%
1.19	Chicas	28/03/06	22:00	Martes	2.024.000	10,8%
1.20	El amor hace daño	28/03/06	23:00	Martes	2.630.000	15,1%
1.21	Tres historias	04/04/06	22:00	Martes	2.068.000	10,8%
1.22	Luna de miel	04/04/06	23:00	Martes	2.626.000	14,8%

A duración media de cada episodio é de corenta e sete minutos e a selección dos mesmos débese a que a primeira tempada dunha serie aspira a definir os trazos constitutivos básicos dos seus entes ficcionais protagonistas, mentres que as sucesivas edicións contribúen a construír a evolución dos mesmos. Neste senso, se temos en conta que a presente tese de doutoramento iniciouse coa serie obxecto de estudo aínda en emisión, feito que obrigaba a escoller unha porción do relato e que impedía a abordaxe da súa totalidade, decidiuse optar por aquel conxunto de capítulos –tal é o caso da primeira tempada– que promove a presentación dos personaxes e, en consecuencia, a identificación dos seus trazos máis característicos.

Tomando como base a clasificación considerada por Casetti e Di Chio (1999: 19–22) verbo da metodoloxía aplicable ao estudo do eido televisivo, constatamos que,

se atendemos ao obxecto susceptible de ser analizado, a presente investigación constitúe un estudo que pertence ao ámbito da oferta, e máis concretamente, ao da análise de programas específicos: neste caso, o da serie de ficción *House M.D.* Ao mesmo tempo, con respecto á súa orientación teórica, este traballo privilexia o *status* da narración, o seu contido e o xeito –a estrutura– na que se manifesta ante o lector / espectador. Neste senso, o deseño metodolóxico da investigación que nos ocupa encaixa no concepto de ‘análise de contido’ postulado por Bardin (1986: 32).

Un conxunto de técnicas de análise de comunicacións tendente a obter indicadores (cuantitativos o no) por procedementos sistemáticos e objetivos de descrición do contido de los mensajes permitindo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción / recepción (variables inferidas) de estos mensajes (Bardin, 1986: 32).

Atopámonos, en consecuencia, ante un proceso de sistematización do contido narrativo coa finalidade de obter deducións lóxicas⁹. Nunha liña moi semellante pronúnciase Krippendorff (1990: 28) ao aseverar que “el análisis de contenido es una

⁹ A hermenéutica, a retórica ou a lóxica poden ser consideradas como antecedentes desta técnica investigadora pero a súa verdadeira eclosión prodúcese nos estudos sobre a propaganda que xurdiron como consecuencia da Primeira Guerra Mundial. Paulatinamente, o abano de eidos susceptibles de ser sometidos a este conxunto de técnicas foise ampliando e desbordou os lindes da Comunicación, Ciencia Política ou Psicoloxía. Así, en 1952, Berelson establecía unha das definicións canónicas de ‘análise de contido’, posteriormente refutada nalgún dos seus aspectos. Este autor falaba de técnica de investigación que servía para describir o contido manifesto das comunicacións de xeito obxectivo, sistemático e cuantitativo. Krippendorff (1990: 29–32) matiza que no texto tamén residen contidos latentes, non explícitos, e asemade, as mensaxes non teñen un significado unívoco, senón que poden ser contempladas dende diversas perspectivas. Ademais, a esixencia de que a descrición sexa cuantitativa restrinxe notablemente a capacidade que esta técnica posúe para obter inferencias, xa que esta é a súa verdadeira finalidade: non nos atopamos ante un simple utensilio descritivo, senón ante un complexo mecanismo que desemboca na dedución.

técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que pueden aplicarse a su contexto”.

Neste senso, o protocolo analítico da presente tese de doutoramento enmárcase no seo da análise de contido cuantitativa¹⁰ para, a continuación, extraer, a partir dos datos obtidos, inferencias cualitativas que nos permitan evitar o fetichismo do dato empírico, advertido por Zunzunegui, e lograr “poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene” (Zunzunegui, 2007: 51–58). A investigación estrutúrase, segundo Bardin (1986: 71), en tres fases básicas:

- i. Preanálise. Período no que se sistematizan as ideas de partida para que cristalicen nun plan de análise. Esta etapa inicial consta da determinación do obxecto de estudo (cfr. § 2.1.), formulación dos obxectivos (cfr. § 2.2.) e das hipóteses (cfr. § 2.3.).
- ii. Aproveitamento do material. Trátase da administración sistemática das decisións tomadas na fase de preanálise, é dicir, deseño da ficha analítica, a cal será explicada, polo miúdo, no presente apartado.
- iii. Tratamento dos resultados, inferencia e investigación. Os resultados brutos son tratados de xeito que resulten significativos (cfr. § 5.) coa intención de refutar ou confirmar as hipóteses de partida (cfr. § 6.) e lograr a consecución dos obxectivos marcados.

¹⁰ A análise de contido bifúrcase en dous vieiros: o cuantitativo e o cualitativo. O primeiro tipo fundaméntase na medición de frecuencias, mentres que o segundo recorre a indicadores non frecuenciais, tales como a presenza ou a ausencia de certos elementos na mensaxe. Bardin (1986: 87–89) matiza que as técnicas cualitativas permiten facer deducións específicas verbo dun acontecemento, dunha variable de inferencia precisa, e non serven só para a obtención de deducións máis xerais; de feito, poden funcionar sobre *corpus* reducidos e establecer categorías máis discriminantes xa que non albergan vínculos co establecemento de frecuencias suficientemente elevadas para que sexan posibles os cálculos.

En consecuencia, unha vez finalizada a fase de preanálise, deseñouse unha ficha, en virtude do programa informático *Access 2007* –sistema xestor de bases de datos relacionais–, que permitise abordar a análise de contido cuantitativa. O devandito programa considerouse o máis operativo porque os sistemas *Windows* dispoñen de ODBC, pasarela que nos permite conectarnos a calquera base de datos empregando unha linguaxe de programación ou unha aplicación como *Access*. Por exemplo, poderíamos conectar cunha base de datos *SQL Server* o *MySQL* desde *Access*.

Para a elaboración da devandita ficha e, logo dunha primeira visualización dos episodios que conforman a mostra, estableceuse unha tipoloxía de tramas, as cales nutren, en maior ou menor medida, a arquitectura de cada capítulo. En primeiro lugar, considerouse insuficiente a taxonomía proposta por Sánchez–Escalonilla (2006: 106–107), verbo do ámbito cinematográfico, segundo a cal as subtramas ou tramas paralelas redúcense a tres eidos temáticos: amizade, amor e aprendizaxe. Unha vez visualizada a serie obxecto de estudo, determinouse que *House M.D.* abrangue outra caste de confrontacións relativas á loita de poder no eido laboral; á superación de traumas como consecuencia do pasado familiar; ou conflitos humorísticos baseados no desinterese que o personaxe de Gregory House experimenta con respecto aos pacientes con patoloxías comúns e nos que verte o seu desaforado sarcasmo. Ademais, constatouse que cada entrega episódica atopábase vertebrada por unha trama principal de enigma, consistente na investigación, por parte do equipo de médicos liderado por Gregory House, dun críptico cadro sintomático. Da loita por establecer un diagnóstico e esclarecer a patoloxía, emanan as diversas subtramas de relación entre personaxes.

Asemade, tomouse en consideración a dicotomía establecida por Barthes (1974: 9–43) verbo da análise estrutural do relato. Segundo este autor, a trama atópase constituída por funcións cardinais ou nucleares –aquelas que de ser suprimidas alterarían o contido da historia narrada– e funcións catalizadoras –aquelas outras que de ser eliminadas non provocarían modificacións substanciais na historia–. Neste senso, pensouse que sería preciso deseñar unha ficha que permitise identificar, por unha banda, que caste de tramas, e con que frecuencia, contribúen ao deseño de cada personaxe –albergan comportamentos ou manifestacións de puntos de vista que evidencian a natureza do ente ficcional– e, pola outra, conseguir que o operativo investigador favorecese o esclarecemento de se a construción do personaxe se realiza en porcións nucleares ou en fragmentos catalizadores do discurso. Dende esta

perspectiva, logrouse determinar se nos atopabamos, ou non, ante entes ficcionais cuxa caracterización resulta substancial para o avance do relato.

A este respecto, tomouse como punto de partida a tipoloxía de funcións nucleares, no seo do episodio televisivo da serie dramática, que propón McKee (1998: 181–314). Segundo este autor, a trama parcélese en ‘incidente incitador’ –fragmento que desencadea a trama–, ‘puntos de xiro’ –peripecias que obstaculizan a resolución do conflito–, ‘crise’ –eiva definitiva que conduce cara o intre de maior tensión dramática–, ‘clímax’ –intre de maior tensión dramática–, e ‘desenlace’ –resolución da trama–.

Finalmente, decidiuse clasificar as porcións do texto que contribúen á construción dos personaxes analizados en aquelas que favorecen o deseño da esfera socio–profesional e aquelas outras que inciden na configuración da esfera¹¹ íntima ou persoal¹². En suma, a primeira parte da ficha consta dos seguintes campos:

- ✓ Episodio: neste apartado escribiuse o número do capítulo que estaba a ser analizado.
- ✓ Personaxe: neste campo seleccionouse o nome do personaxe que estaba a ser abordado, isto é, ‘House’, ‘Cuddy’, ‘Wilson’, ‘Foreman’, ‘Cameron’ ou ‘Chase’.
- ✓ Esfera: neste apartado escolleuse entre ‘persoal’ ou ‘socio–profesional’.
- ✓ A esfera defínese no Incidente Incitador da Trama de Enigma (I.I.T.E.). Si/Non.
- ✓ Nun Punto de Xiro da Trama de Enigma (P.X.T.E.). Si/Non.
- ✓ Na Crise da Trama de Enigma (C.T.E.). Si/Non.

¹¹ Con respecto á metáfora do personaxe complexo como esfera consúltase a Forster (1963: 65–66). A tipoloxía de entes ficcionais defendida por este autor será exposta no capítulo relativo ao desenvolvemento do marco teórico e conceptual (cfr. § 3.2.).

¹² A parcelación do personaxe nos ámbitos socio–profesional e persoal responde ao patrón postulado por McKee (1998: 146), o cal tamén será exposto no capítulo relativo ao desenvolvemento do marco teórico e conceptual (cfr. § 3.2.2.).

- ✓ No Clímax da Trama de Enigma (Cl.T.E.). Si/Non.
- ✓ No Desenlace da Trama de Enigma (D.T.E.). Si/Non.
- ✓ No I.I. da Trama Amorosa (T.A.). Si/Non.
- ✓ Nun P.X.T.A. Si/Non.
- ✓ Na C.T.A. Si/Non.
- ✓ No Cl.T.A. Si/Non.
- ✓ No I.I. da Trama de Aprendizaxe (T.Ap.). Si/Non.
- ✓ Nun P.X.T.Ap. Si/Non.
- ✓ Na C.T.Ap. Si/Non.
- ✓ No Cl.T.Ap. Si/Non.
- ✓ No D.T.Ap. Si/Non.
- ✓ No I.I. da Trama de amizade (I.I.T.Am.). Si/Non.
- ✓ Nun P.X.T.Am. Si/Non.
- ✓ Na C.T.Am. Si/Non.
- ✓ No Cl.T.Am. Si/Non.
- ✓ No D.T.Am. Si/Non.
- ✓ No I.I. da Trama de loita de poder (T.L.P.). Si/Non.
- ✓ Nun P.X.T.L.P. Si/Non.
- ✓ Na C.T.L.P. Si/Non.
- ✓ No Cl.T.L.P. Si/Non.
- ✓ No D.T.L.P. Si/Non.
- ✓ No I.I. da Trama Familiar (T.F.). Si/Non.

- ✓ Nun P.X.T.F. Si/Non.
- ✓ Na C.T.F. Si/Non.
- ✓ No Cl.T.F. Si/Non.
- ✓ No D.T.F. Si/Non.
- ✓ No I.I. da Trama de Distensión (T.D.). Si/Non.
- ✓ Nun P.X.T.D. Si/Non.
- ✓ Na C.T.D. Si/Non.
- ✓ No Cl.T.D. Si/Non.
- ✓ No D.T.D. Si/Non.
- ✓ A definición da esfera constitúe un elemento catalizador. Si/Non.

Os campos, ata o de agora expostos, serviron para identificar en que caste/s de porción/s episódica/s tiñan lugar os sucesos cruciais para a definición dos personaxes protagonistas e habituais do relato *House M.D.* Ao mesmo tempo, o presente protocolo analítico permitiu determinar a frecuencia con que cada trama, así como as súas partes constitutivas, incidían na configuración de cada ente ficcional obxecto de estudo. Asemade, a ficha consta dunha segunda parte na que se especificou en que escenarios se producían cada unha das devanditas porcións episódicas, cruciais para o proceso caracterizador:

- ✓ Escenario no que se define a esfera cando forma parte dun I.I.T.E.
- ✓ Dun P.X.T.E
- ✓ Na C.T.E.
- ✓ No Cl.T.E.
- ✓ No D.T.E.

- ✓ No I.I.T.A.
- ✓ Nun P.X.T.A.
- ✓ Na C.T.A.
- ✓ No Cl.T.A.
- ✓ No.D.T.A.
- ✓ No I.I.T.Ap.
- ✓ Nun P.X.T.Ap.
- ✓ Na C.T.Ap.
- ✓ No Cl.T.Ap.
- ✓ No D.T.Ap.
- ✓ No I.I.T.Am.
- ✓ Nun P.X.T.Am.
- ✓ Na C.T.Am.
- ✓ No Cl.T.Am.
- ✓ No D.T.Am.
- ✓ No I.I.T.L.P.
- ✓ Nun P.X.T.L.P.
- ✓ Na C.T.L.P.
- ✓ No Cl.T.L.P.
- ✓ No D.T.L.P.
- ✓ No I.I.T.F.
- ✓ Nun P.X.T.F.

- ✓ Na C.T.F.
- ✓ No Cl.T.F.
- ✓ No D.T.F.
- ✓ No I.I.T.D.
- ✓ Nun P.X.T.D.
- ✓ Na C.T.D.
- ✓ No Cl.T.D.
- ✓ No D.T.D.
- ✓ Nun Catalizador.

Finalmente, decidiuse que a ficha constase de dous campos relativos ás alteracións de orde entre o tempo do relato e o tempo da historia. Neste senso, tomouse de Genette (1989: 81–88) a definición de ‘analepse’ –o relato dos feitos non se sucede en orde cronolóxica, senón que se produce un salto cara atrás no tempo– e ‘prolepse’ – neste caso a alteración consiste nun salto cara adiante–. Na ficha analítica, plasmouse do seguinte xeito:

- ✓ Analepse. Si/Non.
- ✓ Prolepse. Si/Non.

Expoñemos a continuación, mediante diversas capturas de pantalla, unha das fichas cubertas.

BASE DE DATOS HOUSE M.D.: Base de datos (Access 2007) - Microsoft Access

Inicio Crear Datos externos Herramientas de base de datos

Ver Pegar Fuente Texto enriquecido Actualizar todo Guardar Eliminar Revisión ortográfica Más Registros Ordenar y filtrar Buscar

Ficha de análise

A construción das esferas persoal e socio-profesional

Episodio:

Tempada:

Personaxe:

Esfera:

A esfera defínese no Incidente Incitador da Trama de Enigma (I.I.T.E.): ☒ No D.T.A.:

Nun Punto de Xiro da Trama de Enigma (P.X.T.E.): ☐ No I.I.T.Ap.:

Na Crise da Trama de Enigma (C.T.E.): ☒ No P.X.T.Ap.:

No Clímax da Trama de Enigma (Cl.T.E.): ☐ No C.T.Ap.:

No Desenlace da Trama de Enigma (D.T.E.): ☐ No D.T.Ap.:

Registro: 1 de 181 Sin filtro Buscar

Vista Formulario

ES 13:35 26/01/2013

BASE DE DATOS HOUSE M.D.: Base de datos (Access 2007) - Microsoft Access

Inicio Crear Datos externos Herramientas de base de datos

Ver Pegar Fuente Texto enriquecido Actualizar todo Guardar Eliminar Revisión ortográfica Más Registros Ordenar y filtrar Buscar

Ficha de análise

A construción das esferas persoal e socio-profesional

No I.I. da Trama Amorosa (T.A.): ☐ No C.T.Ap.:

Nun P.X.T.A.: ☐ No Cl.T.Ap.:

Na C.T.A.: ☐ No D.T.Ap.:

No Cl.T.A.: ☒ No I.I.T.Am.:

No D.T.A.: ☐ No P.X.T.Am.:

No I.I. da Trama de Aprendizaxe (T.Ap.): ☐ Na C.T.Am.:

Nun P.X.T.Ap.: ☐ No Cl.T.Am.:

Na C.T.Ap.: ☐ No D.T.Ap.:

No Cl.T.Ap.: ☐ No Cl.T.Am.:

No D.T.Ap.: ☐ No Cl.T.Am.:

Registro: 1 de 181 Sin filtro Buscar

Vista Formulario

ES 13:39 26/01/2013

BASE DE DATOS HOUSE M.D.: Base de datos (Access 2007) - Microsoft Access

Inicio Crear Datos externos Herramientas de base de datos

Ver Portapapeles Fuente Texto enriquecido Registros

Nuevo Guardar Revisión ortográfica Actualizar todo Eliminar Más

Selección Avanzadas Filtro Alternar filtro Ordenar y filtrar Buscar

Ficha de análisis

A construcción das esferas persoal e socio-profesional

No II. da Trama de Amizade (T.Am.):	<input type="checkbox"/>	No D.T.Am.:	<input type="checkbox"/>
Nun P.X.T.Am.:	<input type="checkbox"/>	No II.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>
Na C.T.Am.:	<input type="checkbox"/>	Nun P.X.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>
No Cl.T.Am.:	<input type="checkbox"/>	Na C.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>
No D.T.Am.:	<input type="checkbox"/>	No Cl.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>
No II. da Trama de Loita de Poder (T.L.P.):	<input type="checkbox"/>	No D.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>
Nun P.X.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>		
Na C.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>		
No Cl.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>		
No D.T.L.P.:	<input type="checkbox"/>		

Registro: 1 de 181 Sin filtro Buscar

Vista Formulario

ES 13:39 26/01/2013

BASE DE DATOS HOUSE M.D.: Base de datos (Access 2007) - Microsoft Access

Inicio Crear Datos externos Herramientas de base de datos

Ver Portapapeles Fuente Texto enriquecido Registros

Nuevo Guardar Revisión ortográfica Actualizar todo Eliminar Más

Selección Avanzadas Filtro Alternar filtro Ordenar y filtrar Buscar

Ficha de análisis

A construcción das esferas persoal e socio-profesional

No II. da Trama Familiar (T.F.):	<input type="checkbox"/>	No II.T.F.:	<input type="checkbox"/>
Nun P.X.T.F.:	<input type="checkbox"/>	Nun P.X.T.F.:	<input type="checkbox"/>
Na C.T.F.:	<input type="checkbox"/>	Na C.T.F.:	<input type="checkbox"/>
No Cl.T.F.:	<input type="checkbox"/>	No Cl.T.F.:	<input type="checkbox"/>
No D.T.F.:	<input type="checkbox"/>	No D.T.F.:	<input type="checkbox"/>
No II. da Trama de Distensión (T.D.):	<input type="checkbox"/>	No II.T.D.:	<input type="checkbox"/>
Nun P.X.T.D.:	<input type="checkbox"/>		
Na C.T.D.:	<input type="checkbox"/>		
No Cl.T.D.:	<input type="checkbox"/>		
No D.T.D.:	<input type="checkbox"/>		

Registro: 1 de 181 Sin filtro Buscar

Vista Formulario

ES 13:39 26/01/2013

BASE DE DATOS HOUSE M.D.: Base de datos (Access 2007) - Microsoft Access

Inicio Crear Datos externos Herramientas de base de datos

Ver Pegar Fuente Texto enriquecido Actualizar todo Guardar Eliminar Revisión ortográfica Más Registros Filtro Avanzadas Alternar filtro Ordenar y filtrar Buscar

Ficha de análisis

A construción das esferas persoal e socio-profesional

A definición da esfera constitúe un elemento catalizador:

Escenario no que se define a esfera cando forma parte dun ITE:

Dun P.X.T.E.:

Na C.T.E.:

No Cl.T.E.:

No D.T.E.:

No I.L.T.A.:

Habitación do paciente

Na C.T.D.:

No Cl.T.D.:

No D.T.D.:

Nun catalizador:

Analepse: ☐

Prolepse: ☐

Registro: 1 de 181 Sin filtro Buscar

Vista Formulario

ES 13:40 26/01/2013

BASE DE DATOS HOUSE M.D.: Base de datos (Access 2007) - Microsoft Access

Inicio Crear Datos externos Herramientas de base de datos

Ver Pegar Fuente Texto enriquecido Actualizar todo Guardar Eliminar Revisión ortográfica Más Registros Filtro Avanzadas Alternar filtro Ordenar y filtrar Buscar

Ficha de análisis

A construción das esferas persoal e socio-profesional

No Cl.T.E.:

No D.T.E.:

No I.L.T.A.:

Nun P.X.T.A.:

Na C.T.A.:

No Cl.T.A.:

Nun catalizador:

Analepse: ☐

Prolepse: ☐

Registro: 1 de 181 Sin filtro Buscar

Vista Formulario

ES 13:40 26/01/2013

Unha vez determinadas as constantes que o texto obxecto de estudo alberga no tocante á construción dos entes ficcionais, procedeuse a someter os datos cuantitativos a unha valoración cualitativa. Neste senso, e tomando como base a taxonomía de tipos psicolóxicos establecida por Jung (1971: 85–190), definiuse a esfera psicolóxica de cada personaxe¹³ analizado. Asemade, partindo da clasificación proposta por Sánchez–Escalonilla (2006: 291–298), determinouse que caste de arco de transformación¹⁴ trazaban os personaxes protagonistas e habituais da serie, ao longo dos capítulos que conforman a mostra.

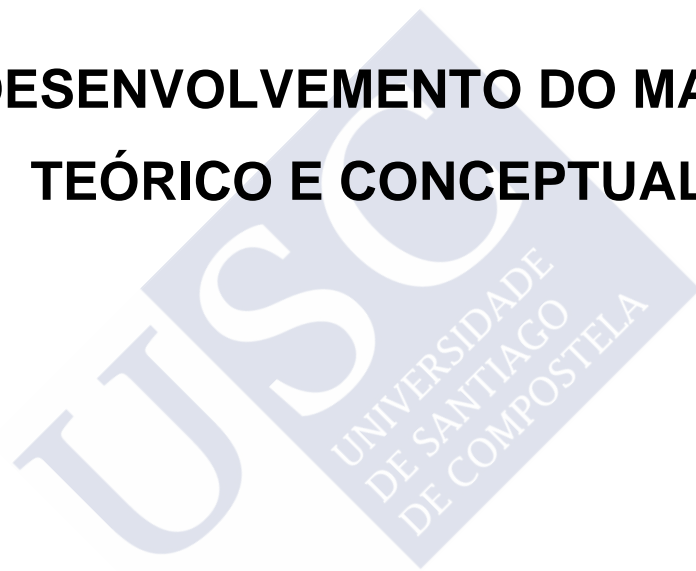
En definitiva, o presente deseño metodolóxico aspira a constituír unha iniciativa integradora que, malia centrarse no estudo específico do personaxe, non perda de vista o conxunto que conforma, en si mesmo, o relato. Neste senso, concordamos con Santos Zunzunegui (1994: 96) cando este postula a necesidade de concibir unha “metodología de análisis del texto como unidad”. De acordo con esta concepción, cada decisión expresiva reflíctese tanto no plano do contido como na súa materialización ou posta en forma (Zunzunegui, 1994: 72).

Chegados a este punto, cómpre traer a colación a “utopía del análisis exhaustivo” defendida por Aumont e Marie (1990: 111–112), en virtude da cal resulta inviable levar a cabo un estudo fílmico integral e concluínte. En todo caso, o presente traballo comparece como unha análise inmanente xa que toda obra, en tanto espazo de produción do senso, permite visualizar, no seu interior, as condicións que influíron para orixinala. Ao mesmo tempo, as evidencias analíticas que sustentan a lectura que aquí postulamos garanten a súa verificación.

¹³ Cfr. § 3.3.

¹⁴ Cfr. § 3.4.

3. DESENVOLVEMENTO DO MARCO TEÓRICO E CONCEPTUAL





Unha vez presentado o protocolo analítico que propón a presente tese de doutoramento, procedemos, nas vindeiras liñas, a desenvolver o marco teórico e conceptual que o sustenta. En primeiro lugar, realizarase un percorrido definitorio polas nocións de 'texto', 'narración', 'historia' e 'discurso', eidos nos que operan os personaxes e que deben, en consecuencia, ser trazados con precisión; para, seguidamente, expoñer as principais concepcións que viñeron sendo enarboradas, a través dos séculos, por diversos autores e correntes, verbo da natureza dos entes ficcionais. Neste senso, discerniremos entre aquelas posturas que consideran aos personaxes como elementos narrativos subsidiarios dos sucesos; e aquelas outras que defenden a existencia dos entes ficcionais como homólogos humanos dotados de fondura psicolóxica. Deterémonos, asemade, na definición do 'personaxe esférico' ou multidimensional para, cara a desenlace do capítulo, abordar as características específicas do relato televisivo de ficción seriada.

3.1. Os ámbitos nos que opera o ente ficcional: 'texto', 'narración', 'historia' e 'discurso'.

Para poder afondar nos personaxes protagonistas que habitan no relato obxecto de estudo é preciso definir, en primeiro lugar, a noción de 'texto', e máis concretamente, a noción de 'texto audiovisual', así como os conceptos de 'narración', 'historia' e 'discurso', en tanto se trata dos ámbitos nos que operan os entes ficcionais e, sen os cales, a súa existencia non tería lugar.

De acordo con Eco (1991: 221), o 'texto' conforma un retículo de 'mensaxes' que, á súa vez, dependen de 'códigos' e 'subcódigos' distintos. Segundo a máxima equiana, a noción de 'texto' remítenos, inexorablemente, ao concepto 'código'. O propio Eco afirma que o termo 'código' correspóndese cun sistema de significación que reúne entidades presentes e ausentes. Neste senso, o escenario polo que deambula o 'ente ficcional' –permítasenos a metáfora–, erixírase, polo tanto, nunha superficie de ausencias e pegadas, na cal o 'texto' corresponderíase co rastro, aquilo que comparece

ante nós como proba fidedigna de que algo aconteceu noutro momento, con anterioridade á nosa chegada: isto é, como lectores accedemos á mutación ou significación do proceso creativo. O 'signo', tal e como postula Eco, trátase dun instrumento ao servizo da mentira: usurpa un lugar que non lle pertence; reside no lugar do outro. Neste preciso intre, eu –suxeito autor do presente texto– xa non me atopo aquí, vostede como lector/a rastrexas as miñas pegadas pero, en realidade, está completamente so/a. De feito, os propios personaxes tampouco habitan neste tipo de escenario, o textual, xa que a capacidade do tecido codificado resulta limitada, o 'texto' non presenta, o 'texto' re–presenta.

Segundo Roland Barthes (1987: 65–71), a 'escrita' leva consigo a destrución de toda voz, permanece coma un lugar neutro onde se esvaecen as identidades, comezando pola do propio corpo que executa o mesmo acto da 'escritura'. Dende esta perspectiva, o 'texto' non se atopa configurado por unha ringleira de verbas das que brota un único senso. Por paradoxal que semelle, o 'texto' identifícase cun marco no que cohabitan diversas 'escrituras', sen que ningunha delas poda adquirir o *status* de orixinal xa que, nin tan sequera, o 'autor' pode ser cualificado con ese adxectivo. O 'escritor' imitará, polo tanto, xestos que o precederon: trátase dun mesturador de 'escrituras' previas. Barthes chega a concluír que o nacemento do 'lector' págase coa morte do 'autor'.

Tamén no seo dos postulados postestruturalistas e nunha liña paralela á de Barthes, pronúnciase Julia Kristeva (1986: 37) ao afirmar que “each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read (...) any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”.

Por outra banda, en tanto figura emblemática do *Deconstrucionismo*, Jacques Derrida (1989: 371) considera a 'escrita' non como medio de transporte para o senso ou para o querer–dicir, senón coma o despregue histórico dunha 'escrita' xeral. Así, o 'texto' non pode ser obxecto dun descifrar hermenéutico, máis ben o horizonte semántico que goberna a acción de comunicar aparece excedido pola 'escrita' en virtude da súa intervención diseminadora que non pode reducirse a unha polisemia.

Asumimos, polo tanto, que o 'lector' non desenvolve un rol subsidiario ante o 'texto', con independencia de cal sexa a natureza deste último. Tal e como afirma

Carmona (1996: 67) a este propósito, o 'espectador' do 'filme', tamén 'lector' dun 'texto', non constitúe un punto de chegada, senón nunha sorte de 'coautor'.

Texto sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto, para un lector concreto en una situación concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas* (Carmona, 1996: 67).

Neste senso, o 'texto' non debe ser entendido como un obxecto pechado que emerxe da vontade do 'autor' por manifestar un 'significado' concreto. O tecido de 'códigos' e 'subcódigos', de entidades presentes que nos remiten a outras entidades ausentes, comparece como o epicentro do que brotan os 'sentidos': lecturas múltiples que deben sustentarse en evidencias textuais. Noutras verbas, 'texto' correspóndese coa construción resultante do enfrontamento entre 'obxecto' e 'lector'.

A consideración do 'filme' como 'texto artístico' dende a perspectiva requeniana presenta a particularidade de residir fóra dos criterios de eficacia ou á marxe de calquera dispositivo funcional. O 'texto artístico' carece, pois, de dimensión pragmática. Dende esta posición, a análise fílmica debe abordar o presente concepto como "espacio de experiencia del sujeto" (1995: 15). Non se refire G. Requena aos suxeitos da codificación e decodificación, senón aos da 'escrita' e aos do seu correlato, a 'lectura'.

...no entendemos porque nos interesan ciertos films, pero sabemos que nos interesan, que nos han interesado (...) Por dónde empezar: por aquello que no entiendo, por aquello que me hace retornar. Por aquello que me interesa, en tanto que se me resiste, por aquello que me reclama: ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra. Y es experiencia de lo real. De lo indecible. –Lo que me reclama: lo indecible: lo que no puede ser dicho. ¿Qué? Lo que me quema: lo real.

Es decir: algo que podemos nombrar como un punto de ignición (G. Requena, 1995: 16).

Dende esta óptica, aquilo que nun 'texto fílmico' sexa entendido non perdura como trazo estritamente salientable: o que importa, en esencia, é o goce ou padecemento do suxeito durante a súa experiencia dentro do 'texto'. Aquilo que se procura no 'texto artístico' constitúe a orde simbólica coa que afrontar a propia experiencia.

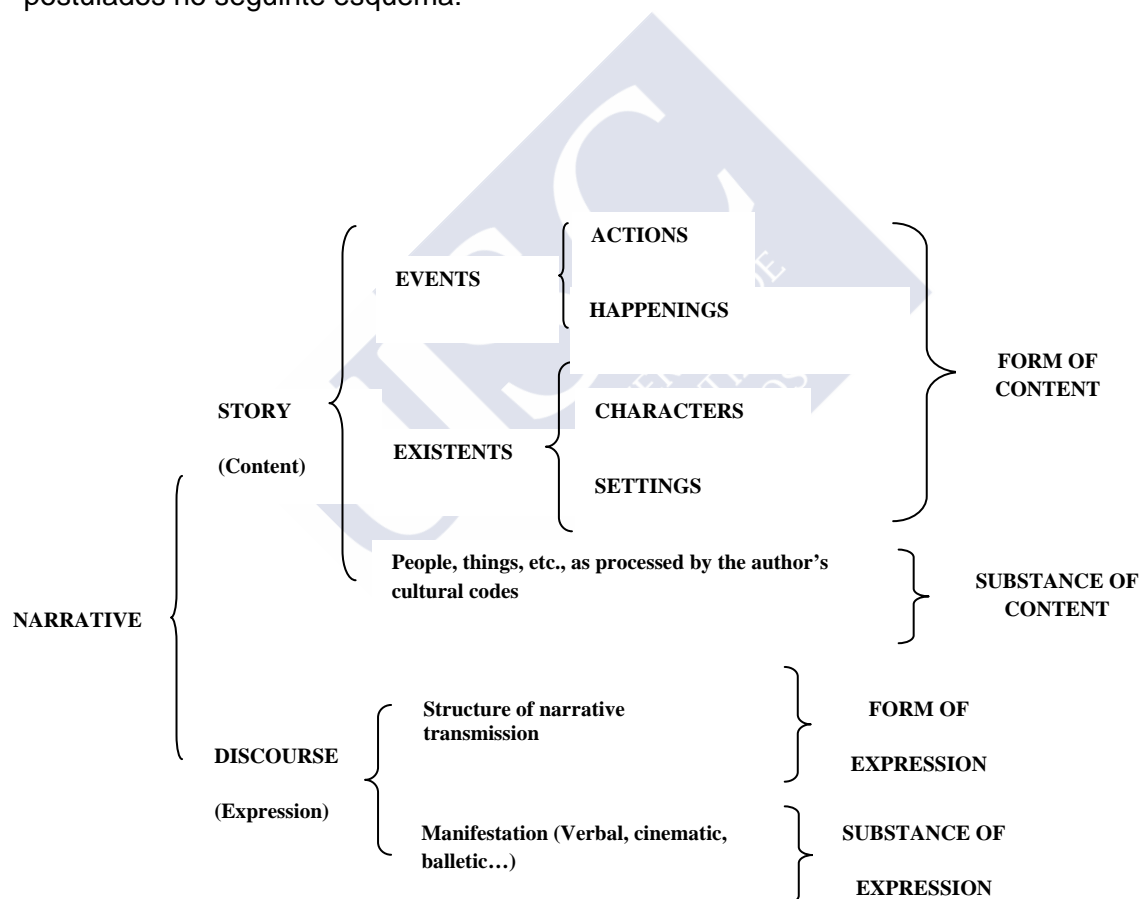
Asemade, o 'filme' debe definirse como unha obra artística autónoma (Aumont e Marie, 1990: 18) que pode, en consecuencia, ser abordada dende diversas perspectivas. Así, tal e como estamos a expoñer, o 'filme' é susceptible de constituír un 'texto' (análise textual) que sustente as súas significacións en estruturas narrativas (análise narratolóxica) e sobre bases visuais e sonoras (análise icónica). Ademais, cada obra pode producir efectos particulares sobre o espectador (análise psicanalítica).

Dende unha óptica narratolóxica, o 'texto' fílmico é quen de albergar unha 'narración' e levar implícito, polo tanto, un 'discurso' e unha 'historia'. Gérard Genette (1989: 81–88) identifica o termo 'historia' co contido narrativo, mentres que a noción de 'relato' correspóndese co 'discurso': enunciado ou texto narrativo propiamente dito. Deste xeito, o concepto 'narración' resulta da suma da 'historia' e do 'relato' fusionados e manifestándose nunha situación concreta: trátase, en definitiva, do propio acto produtor.

Aumont *et al.* (1996: 106–120) readaptan esta terminoloxía, establecida, en orixe, para o 'texto literario', de cara á súa aplicación fílmica. Así, o 'relato' do filme comprende 'imaxes', 'palabras', 'mencións escritas', 'ruídos' e 'música', mentres que a 'diéxese' vincúlase coa 'historia' entendida como universo ficticio ou pseudomundo, cuxos elementos conforman unha globalidade. 'Relato' e 'historia' son –permítasenos botar man dunha expresión coloquial– dúas caras da mesma moeda, regulándose a relación entre ambas as dúas segundo os principios de 'orde', 'duración' e 'modo'. Así, os 'sucesos' que configuran a 'historia' sucédense en 'orde' cronolóxica e segundo un principio de causalidade, mentres que o 'relato' pode concederse a licenza de inverter a citada 'orde' con saltos no tempo cara atrás ('flash–back' ou 'analepse') ou saltos cara diante ('flash–forward' ou 'prolepse'). Asemade, a 'duración' de 'historia' e 'relato' non ten que ser idéntica, igual que o 'modo' ou 'focalización', é dicir, o 'punto de vista' que regula a explicación dos acontecementos. Finalmente, a 'narración' reagrupa o acto de narrar e a situación na que este se inscribe. A narración remítenos, ineludiblemente, á

existencia dunha instancia narrativa, o lugar abstracto no que se elaboran as eleccións para a condución do 'relato', onde se definen os parámetros de produción do discurso filmico.

Seymour Chatman (1978: 26) establece unha distinción idéntica. Na súa obra *Story and Discourse*, este autor constata que a 'narración' está conformada polo plano da 'historia' (o que se conta, o contido) e polo do 'discurso' (a forma, o como se conta). O autor matiza que esta dicotomía xa foi establecida polo propio Aristóteles na *Poética*, polos formalistas rusos e os estruturalistas franceses. Chatman ilustra os seus postulados no seguinte esquema:



FONTE: Chatman, 1978: 26

En base a esta clasificación, concluímos que o 'personaxe' defínese como un elemento pertencente ao plano da 'historia', do 'contido', pero que só existe por mediación do 'relato', do 'discurso', entendido como a estrutura resultante da organización realizada pola instancia narradora. Tal e como o define Metz (2002: 53), o 'relato' é un 'discurso' cerrado que irrealiza unha secuencia temporal de 'acontecementos', os cales, engadimos nós, adoitan estar pivotados por 'entes ficcionais'.

3.1.1. A soberanía dos sucesos: Aristóteles e Vladimir Propp.

Antes de acometer o estudo dos personaxes protagonistas e habituais da serie *House M.D.*, dedicaremos gran parte do desenvolvemento do marco teórico a sintetizar as teorías máis relevantes que se teñen postulado en torno ao estatuto do 'ente ficcional'. Así, comezamos remontándonos ao século IV a.C., cando Aristóteles constata, na súa *Poética*, que o 'personaxe' desenvolve un rol subsidiario con respecto ao eido das 'accións'.

Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, mas son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos. Así, acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo (Aristóteles, 2000: 30).

Aristóteles conclúe que a 'traxedia' pode existir sen 'caracteres' pero nunca sen 'accións', constituíndo estas últimas o seu principal ingrediente. En consecuencia, os 'entes ficcionais' abarcan os 'caracteres' por mediación dos 'sucesos' pero non perseguen, como finalidade primordial, a súa emulación. Dende esta perspectiva de sometemento ás 'accións', o *Formalismo* ruso actúa como epígono dos postulados aristotélicos. Así, Boris Tomachevski (1965: 293–298) estipula que a construción da 'trama' pode prescindir do 'personaxe' e dos seus trazos característicos. Deste xeito, o 'protagonista' emerxe da transformación do 'material' en 'argumento' e contribúe, asemade, a vertebrar a concatenación de 'sucesos'.

Nunha liña moi semellante pronúnciase Vladimir Propp (1974: 31–105) ao considerar que a parte constitutiva fundamental do conto marabilloso é a ‘función’, ou ‘suceso’ entendido dende o punto de vista da súa significación no desenvolvemento da ‘intriga’. En *Morfologija Skazky* (1928), Propp analiza un centenar de contos de Aleksandr Afanassiev¹⁵ e constata que, en todos eles, á marxe de cales sexan os personaxes, as devanditas ‘funcións’ manteñen inalterable a súa constancia. Concretamente, Propp establece unha listaxe de 31 ‘funcións’ que se repiten en cada obra, se ben é certo que cada conto non ten que conter, necesariamente, a totalidade das 31, malia que a orde ou sucesión das mesmas permanece sempre invariable.

Neste contexto, o ‘personaxe’ queda radicalmente sometido aos ‘sucesos’, trátase dun mero utensilio que favorece o proceso de materialización funcional. Con todo, Propp reconece na natureza do ‘personaxe’ a existencia de ‘motivacións’ e ‘atributos’. As primeiras son definidas como os móbiles e os fins que levan ao ‘personaxe’ a actuar dun determinado xeito: a realizar ‘funcións’ específicas no seo do conto. Os segundos remítennos ao conxunto de trazos externos que posúen os ‘entes ficcionais’. Ambos os dous elementos contribúen a incrementar a beleza da obra, cumpren, polo tanto, unha misión estética, o que Aristóteles definía na *Póetica* (2000: 30) como “algo accesorio”. Ademais, contribúen a xustificar –a entender– o feito de que un ‘personaxe’ realice unha determinada ‘función’. Estas últimas, en tanto unidades constitutivas primordiais, poden clasificarse en sete grupos claramente diferenciados, o que Propp denomina as ‘esferas de acción’ dos ‘entes ficcionais’.

- A esfera de acción do agresor: trátase do malvado e comprende a fechoría, o combate e as outras formas de loita contra o heroe, así como a persecución.
- A esfera de acción do donante: trátase do provedor e inclúe a preparación da transmisión do obxecto máxico e o paso do obxecto a disposición do heroe.
- A esfera de acción do auxiliar: abrangue o desprazamento do heroe no espazo, a reparación da fechoría ou da carencia, o socorro durante a persecución e a transfiguración do heroe.

¹⁵ Autor ruso que, ao longo do século XIX, dedicouse a recompilar e editar contos de tradición eslava que se perderan durante centos de anos.

- A esfera de acción da princesa e do seu proxenitor: trátase do personaxe buscado e inclúe a petición de realizar tarefas difíciles, a imposición dunha marca, o descubrimento do falso heroe, o recoñecemento do heroe verdadeiro, o castigo do segundo agresor e o matrimonio. A distinción entre as funcións de pai e filla non pode ser moi precisa. O proxenitor adoita, polo xeral, propor as tarefas máis difíciles.
- A esfera de acción do mandatario: só abrangue o envío do heroe.
- A esfera de acción do heroe: parte para efectuar a busca, reacciona ante as esixencias do doante e casa.
- A esfera de acción do falso heroe: tamén parte para efectuar a busca e reacciona en negativo ante as esixencias do donante.

Cada 'esfera de acción' correspóndese co eido de actuación dun 'personaxe', polo que podemos concluír que, segundo o presente autor, existen sete tipos básicos de 'personaxes' dentro dos contos maravillosos rusos. Con todo, Propp matiza que un único 'ente ficcional' pode abranguer varias 'esferas de acción' ou que unha única esfera de acción pode dividirse entre varios 'personaxes'.

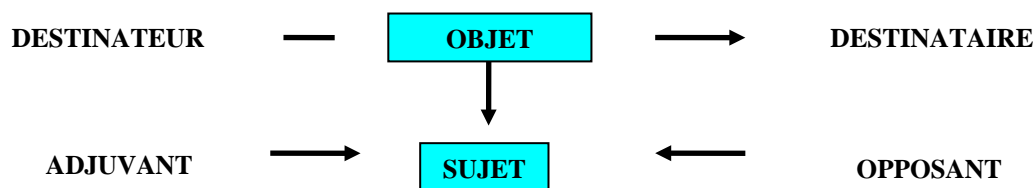
A presente análise morfolóxica será obxecto dunha sorte de reformulación décadas máis tarde. Claude Bremond (1973: 11–47) refuta que a orde ou sucesión das 31 'funcións' proppianas permaneza invariable no seo dos contos. O autor francés non cre no principio de disposición lineal e prefire considerar que a unidade mínima do relato non é a 'función', senón pequenas 'secuencias', ou 'grupos de funcións', rexidos, no seu interior, por unha orde constante. Isto tradúcese en que as 'funcións' poden verse intercaladas por outras 'funcións' de 'secuencias' diferentes. Para explicalo cunha maior claridade, Bremond emprega a metáfora das fibras musculares ou dos fíos dunha tea: cada 'secuencia' correspóndese cun fío que se entrecruza con outros fíos, deste xeito, as diversas 'secuencias' de 'funcións' vanse fusionando, pero, dentro de cada unha, malia que teña 'funcións' doutras 'secuencias' polo medio, mantense sempre a mesma orde.

Asemade, o 'personaxe' comparece agora non como un mero instrumento a prol da 'acción', senón como fin e medio da historia: é dicir, para Bremond, as 'secuencias' poden servir para por de manifesto a evolución psicolóxica ou moral do 'personaxe'. Noutras verbas, o 'ente ficcional' non se postula só como o encargado de materializar a 'función', senón que, ao mesmo tempo, a 'función', ou mellor dito, a 'secuencia', pode servir para definir a transición dun 'personaxe'¹⁶.

3.1.2. O modelo actancial de A.J. Greimas.

O paradigma proposto por Greimas (1966: 180), segundo o cal os diversos 'roles' que pode chegar a exercer un 'personaxe' correspóndense coas diferentes 'categorías sintácticas' que atopamos nunha 'oración', constitúe un dos grandes aportes estruturalistas á teoría do 'ente ficcional'. Greimas propón o seguinte esquema de actantes:

¹⁶ Como ben indica Barthes (1974: 9-43), na súa célebre introdución ao número oito da revista *Communications*, *L'analyse structurale du récit*, o mesmo exemplar que tamén acolle o artigo de Bremond, dende a súa orixe, a análise estrutural do 'relato' negouse a considerar o 'personaxe' como unha 'esencia', malia que o narrado deixaría de ser intelixible sen a presenza do 'ente ficcional', imprescindible para executar ou padecer os 'sucesos'. Barthes resístese a empregar o termo 'persoa' posto que o considera unha racionalización crítica, consecuencia da época na que vivimos. Polo tanto, o autor nega a existencia de 'personaxe' como 'ser', pero si acepta a súa condición de 'participante'. Con todo, o propio Barthes, no seu monumental estudo de *Sarrasine* de Balzac, *S/Z* (1970: 74-75) emprega o termo 'personalidade' para referirse ao 'personaxe' e defíneo como un produto combinatorio de trazos relativamente estables e de complexidade variable, chegando mesmo a comparalo coa evocación enigmática dun viño.



FONTE: Greimas, 1966: 180

O 'eixo do desexo' maniféstase como a trabe que, segundo este autor, sustenta a 'historia'¹⁷: o 'personaxe' persegue un 'obxectivo'; loita por acadar un 'obxecto'. Existe, polo tanto, entre ambos os dous, 'ente ficcional' e 'meta', unha relación teleolóxica pero, para materializala, será preciso sortear unha serie de obstáculos ou 'opoñentes' que lle dificultarán a consecución dos seus anhelos. Asemade, contará con 'axudantes' que contribuirán a paliar as forzas 'antagonistas'¹⁸. Finalmente, a misión levada a cabo polo 'suxeito' adoita ser encomendada por un 'destinador' e pretende favorecer a un 'destinatario'. Con anterioridade a Greimas, Souriau (1950: 83–112) establecera unhas categorías moi semellantes ás do modelo actancial:

- Le Lion = 'Forza temática'
- Le Soleil = 'Obxecto'
- La Terre = 'Destinatario'
- Mars = 'Opoñente'

¹⁷ Greimas (1966: 181) chega a aplicar o esquema actancial á ideoloxía marxista. Deste xeito, o home é o 'suxeito'; a sociedade sen clases, o 'obxecto'; a Historia, o 'destinador'; a humanidade, o 'destinatario'; a clase burguesa, o 'opoñente'; e a clase obreira, o 'axudante'.

¹⁸ A concepción do periplo do 'suxeito' como un camiño ateigado de obstáculos atopámola tamén no estudo dos mitos efectuado por Joseph Campbell (2005: 35) no que se fragmenta a odisea do heroe na tríade 'separación – iniciación – retorno'. O 'personaxe' inicia o seu periplo para levar a cabo unha determinada misión e debe sortear múltiples obstáculos para conseguilo. Finalmente, regresa co obxectivo xa acadado.

- La Balance = 'Árbitro'
- La Lune = 'Axudante'

Greimas obvia a categoría referida á 'arbitraxe' e denomina como 'suxeito' á 'forza temática'. Pola súa banda, Anne Ubersfeld (1989: 48) aplica este paradigma ao eido teatral malia non considerar o modelo como unha forma preestablecida e invariable xa que nos atopamos ante unha sintaxe con capacidade para albergar un número infinito de posibilidades textuais. Desde modo, continúa a autora, o actancial pode chegar a ser un esquema reversible, no cal o 'obxecto' nun relato dado é quen de mudar e converterse en 'suxeito', ou mesmo un 'actante' pode chegar a desdobrarse, atopándonos, así, con dous 'suxeitos' no canto de un.

3.1.3. A 'acción' subordinada ao 'personaxe': Menandro e o monólogo interior.

En contraposición aos postulados aristotélicos, formalistas e estruturalistas, baseados na dimensión instrumental do 'personaxe' como vasalo que serve á concatenación de 'sucesos', existe unha concepción do 'ente ficcional' que se basea na consideración do mesmo como un auténtico ser vivo. Na súa natureza, converxen toda unha serie de trazos capaces de condicionar o comportamento. Dende esta perspectiva, a configuración da que foi dotado o 'ente ficcional' no proceso creativo, inflúe no tipo de 'sucesos' que se narrarán e non á inversa. Agora, o elemento crucial xa non é a 'acción', que precisa de 'personaxes' como mero utensilio para a súa execución, senón a propia labor construtora de 'entes ficcionais', en virtude da cal, os 'sucesos' serán dunha índole determinada ou doutra.

Bajtin (1991: 13–75) rexeita os postulados formalistas en tanto conciben a poética en oposición á estética xeral filosófica sistemática. Sinala o autor que, grazas ao *Formalismo* ruso, a poética pretende crear unha ciencia verbo dunha determinada arte, con independencia da especificade do estético na unidade da cultura humana. Bajtin reivindica, polo tanto, unha estética da creación literaria. O citado movemento ruso contribúe ao tratamento superficial e incompleto do obxecto de estudo. A investigación

sitúase, en consecuencia, na periferia do proceso creativo e aproxímase, cada vez máis, á lingüística.

O afastamento desta vontade científica á marxe de condicionamentos estéticos afecta substancialmente á configuración do 'ente ficcional'. En esencia, dende o *Romanticismo*, no século XIX, o personaxe comparece no 'relato' coma un homólogo humano. Esta corrente tamén se manifesta no conxunto da obra de autores posteriores como o dramaturgo noruegués Henrik Ibsen (1828–1906) ou Konstantin Stanislavski (1863–1938), ao considerar ambos os dous que o 'relato' trata sobre seres vivos dotados dunha gran variedade de trazos e con liberdade á hora de actuar. Luigi Pirandello explícao, do seguinte xeito, no prólogo de *Sei personaggi in cerca d'autore*, peza teatral creada a comezos dos anos vinte, no século pasado:

Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana (Pirandello, 1990: 6).

Afirma Pirandello que o 'ente ficcional' é unha criatura viva que reside nun plano superior ao da existencia cotiá. De feito, o 'personaxe' adquire tal dose de autonomía que chega a converterse nunha sorte de ditador que mesmo atormenta á mente creativa.

Tanto è vero che, persistendo io nella mia volontà di scacciarli dal mio spirito, essi, quasi già del tutto distaccati da ogni sostegno narrativo distaccati da ogni sostegno narrativo, personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine del libro che li conteneva, seguitavano a vivere per conto loro; coglievano certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, e or l'uno or l'altro, ora due

insieme, venivano a tentarmi, a propormi questa o quella scena da rappresentare o da descrivere, gli effetti che se ne sarebbero potuti cavare, il nuovo interesse che avrebbe potuto destare una certa insolita situazione, e via dicendo (Pirandello, 1990: 8).

Resulta obvio que as aparicións das que fala Pirandello están levadas ao extremo e vestidas cun xenial hábito imaxinario pero, con todo, serven para entender como, segundo algúns autores, a trabe da 'historia' maniféstase na configuración de 'personaxes' verdadeiramente complexos que fascinen coa súa conduta e, en consecuencia, coa súa toma de decisións. O autor crea pero, unha vez que o 'personaxe' nace, é el mesmo, 'ente ficcional', o que actúa en base aos trazos que lle foron outorgados, de non ser así, a obra caería na incoherencia e perdería verosimilitude.

A subordinación da 'acción' ao 'personaxe' xa se inicia na antiga Grecia (Díez Puertas, 2003: 196–197). Así, o dramaturgo Menandro (342–291 a. C.), influído polos estudos verbo dos 'caracteres' que realizara o seu mestre Teofastro (372–287 a. C.)¹⁹, que á súa vez fora discípulo de Aristóteles, presenta nas súas obras personaxes correntes da época que lle tocou vivir. Menandro afástase dos individuos fantásticos e caricaturescos representados, por exemplo, na comedia de Aristófanes (444–385 a. C). Para el, o obxectivo primordial residía en ser capaz de retratar aos seus contemporáneos tal e como eran, ademais consideraba que o primeiro paso imprescindible para a creación dramática correspondíase co deseño dos 'entes ficcionais'.

A concepción do 'personaxe' como homólogo humano acada o seu punto álxido, tal e como expuxemos en liñas precedentes, no seo do *Romanticismo*, en tanto movemento que se nutre da simbiose entre obra e autor (Sánchez Alonso, 1998: 86–90). A través da incidencia de factores subxectivos e/ou autobiográficos, o 'ente

¹⁹ "Teofastro, desde la altura de su medio siglo de vida, se permite describir una serie de congéneres de distinta especie aplicando su fino sentido de la observación, desarrollado a lo largo de metódica investigación científica. (...) despacha de un plumazo –apenas una treintena de líneas– el retrato acabado de una forma de ser" (Ruiz, 1988: 22).

ficcional' acaba sendo entendido coma unha sorte de proxección por parte do suxeito creador. Coa posterior eclosión da novela psicolóxica, a comezos do século XX, chégase á materialización da conciencia do 'personaxe' a través do 'monólogo interior'. Deste modo, o punto de vista que ordena é acaparado polo 'ente ficcional' e non por unha entidade narradora allea a el.

Asemade, a creación do 'personaxe' non reside á marxe da Historia, é dicir, máis alá das circunstancias concretas que definen o momento no que o 'ente ficcional' vén ao mundo, tal e como postula o *Marxismo*. Na súa teoría da novela, Georg Lukács (1971: 33) defende que o home non pode considerarse un individuo solitario, portador único de substancia, xa que as relacións cos outros, así como as estruturas resultantes, albergan tamén substancia.

Con todo, a supremacía do personaxe acada certas resistencias a medida que o século XX vai avanzando. Así, para Robbe-Grillet (1965: 38) a 'novela de personaxes' pertence ao pasado logo de caracterizar unha época, a do apoxeo do propio individuo. De todas formas, tal e como constata Azuar (1987: 13) na súa *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, o 'ente ficcional' non pode reducirse nunca a unha "masa de palabras".

...sino un centro vital capaz de liberarse de la fuerza centrípeta que hace converger todos los elementos de la novela en la mente del escritor y desarrollar, por sí mismo, mil vivencias contrarias, actos e ideas que escapan a cualquier control, otra existencia que, precisamente al resistirse a toda inducción mental, provoca el efecto mismo —el efecto vario y pintoresco— de la realidad. Si el personaje no respondiese más que al concepto de una construcción verbal, la novela no sería una novela, en la acepción que todos admitimos, sino un largo pronunciamiento o discurso, más o menos elegante y ordenado (Azuar, 1987: 13).

O efecto da comparecencia do 'personaxe' no 'discurso' pretende, dende esta perspectiva, a emulación da realidade.

3.1.4. Narracións psicolóxicas e apsiolóxicas.

Dende a presente tese de doutoramento, consideraremos que o debate orixinado en torno á preponderancia dos 'personaxes' ou dos 'sucesos' no conxunto da 'historia' e, en consecuencia, do 'discurso', deriva nun conflito que carece de razón de ser posto que ambos os dous elementos, 'entes ficcionais' e 'accións' que os 'personaxes' executan e/ou padecen, cohabitan e enriquecéense mutuamente na deriva ficticia. De acordo con McKee (1998: 100–109), a 'estrutura' son os 'personaxes' e os 'personaxes' son a 'estrutura', é dicir, trátase dun todo indisoluble que se erixiu en fonte de polémica por un erro conceptual entre os termos 'verdadeiro carácter' e 'caracterización'.

Consecuentemente, a 'caracterización' correspóndese coa suma de todos os trazos observables que posúe un ser humano, isto é, idade, coeficiente intelectual, sexo e sexualidade, estilo de fala, xesticulación, elección de automóbil, de casa, de roupa, educación, profesión, a personalidade e o carácter, os valores e as actitudes. Con todo, este termo non é sinónimo de 'verdadeiro carácter', xa que este só sae á luz cando o individuo se atopa nunha situación de presión e debe elixir entre diferentes posibilidades.

Pressure is essential. Choices made when nothing is at risk mean little. If a character chooses to tell the truth in a situation where telling a lie would gain him nothing, the choice is trivial, the moment expresses nothing. But if the same character insists on telling the truth when a lie would save his life, then we sense that honesty is at the core of his nature (McKee, 1998: 101).

Segundo McKee (1998: 104), resulta condición imprescindible para a creación de 'personaxes' realmente complexos establecer contradicións entre os trazos definitorios que compoñen a 'caracterización' e o 'verdadeiro carácter'. Noutras verbas, o 'personaxe' non debe ser o que a simple vista semella ser, debe romper as barreiras do netamente observable.

Taking the principle further: The revelation of deep character in contrast or contradiction to characterization is fundamental in major characters. Minor roles may or may not need hidden dimensions, but principals must be written in depth – they cannot be at heart what they seem to be at face (McKee, 1998: 104).

Neste contexto, a misión da 'estrutura', isto é, o deseño dos 'acontecementos', maniféstase na súa capacidade para exercer presión sobre os 'personaxes' e que estes se enfronten a dilemas cada vez máis complicados en virtude dos cales revelen a súa 'verdadeira personalidade'. 'Estrutura' e 'personaxe' viven, polo tanto, entrelazados: se é mudada a resposta do individuo ante un determinado suceso, o 'verdadeiro carácter' dese individuo verase tamén modificado. Ao mesmo tempo, se resulta transformado o 'personaxe', a 'historia' tamén se verá sensiblemente alterada.

Suppose a story contains a pivotal event in which the protagonist, at serious risk, chooses to tell the truth. But the writer feels the first draft doesn't work. While studying this scene in the rewrite, he decides that his character would lie and changes his story design by reversing that action. From one draft to the next the protagonist's characterization remains intact –he dresses the same, works the same job, laughs at the same jokes. But in the first draft he's an honest man. In the second, a liar. With the inversion of an event the writer creates a wholly new character (...) If the writer reinvents character, he must reinvent story. A changed character must take new choices, take different actions, and live another story –his story (McKee, 1998: 106–107).

Malia que 'entes ficcionais' e 'sucesos' actúan de forma conxunta, poden establecerse diversos tipos de 'narracións' en base ao maior ou menor peso que cada un destes elementos adquira no cómputo global da 'historia'. McKee establece a seguinte tipoloxía:

- Arquitrama. 'Historia' na que un 'personaxe' intenta alcanzar un 'obxectivo' próximo e que se pecha cun final definitivo e irreversible. Trátase da acción

clásica caracterizada pola súa causalidade, final pechado, tempo lineal, conflito externo, único personaxe principal, realidade consistente e protagonista activo.

- Minimalismo. Este tipo de estrutura atópase composta por varios personaxes pasivos e construída sobre conflitos internos con final aberto.
- Antiestrutura. Rompe coa orde racional do relato: presentación + nu + desenlace.

Nas 'tramas minimalistas' predomina o 'personaxe' sobre a 'acción', mentres que na 'arquitraba', o 'ente ficcional' adoita manifestarse mediante a subordinación ao 'suceso'.

Nunha liña moi similar, Sánchez-Escalonilla (2006: 131–132) constata as diferenzas entre 'trama', 'subtrama' e 'arcos de transformación'. A 'trama' correspóndese coa acción principal; as 'subtramas' albergan os conflitos de relación entre personaxes; e os 'arcos de transformación' identifícanse coas historias interiores. Cando o elemento predominante é a 'trama', ou sexa, protagonista activo que persegue un obxectivo tanxible, estase a falar de 'escrita guiada pola acción', mentres que se o elemento principal o constitúen as relacións entre personaxes ou as 'historias interiores', atopámonos ante unha 'escrita guiada polo personaxe'.

Los guiones de películas mencionadas como *Central do Brasil* (Walter Salles: 1991), *In the name of the father* (Jim Sheridan: 1993) o *Se7en* (David Fincher: 1995) están guiados por una acción principal, y han sido contruídos sobre una estrutura paradigmática. Sus protagonistas buscan un objetivo próximo, externo y tangible, y el conflicto originado por sus metas se sostiene sobre las peripecias y giros de una acción principal encaminada a un clímax. Y esto no supone un detrimento para el tratamento de problemas morales, creencias y comportamientos.

Sin embargo, puede suceder que el guionista esté más interesado en los mundos interiores y en las relaciones entre personajes y, por tanto, desee que los arcos de transformación y las relaciones guíen la escritura de una historia. Las tramas mentales ofrecen una mayor libertad estructural al narrador y suelen dar lugar a dramas y viajes interiores que analizan las creencias y los comportamientos. Dentro de esta clase de relatos podríamos incluir películas como *To kill a mockingbird* (Robert Mulligan: 1962),

One Flew Over the Cuckoo's Nest (Milos Forman: 1975), o *Shadowlands* (Richard Attenborough: 1993). Tras analizar sus estruturas descubriremos que persiguen metas, pero se trata de obxetivos interiores remotos o tendencias, que no se concretan en una acción cerrada al modo clásico. El clímax de estas historias es el momento culminante de la exploración de sus protagonistas, y está relacionado con la resolución de arcos y subtramas (2006: 131–132).

De acordo con Sánchez–Escalonilla (2006: 131–132), os trazos que definen estas dúas modalidades de abordar o guión son os seguintes:

- Escrita guiada pola acción. Trátase dun guión paradigmático no que o 'personaxe' persegue un obxectivo exterior, próximo e tanxible, aínda que no fondo leva inherente unha meta máis profunda. Así, nun *thriller*, o protagonista pode perseguir a consecución de algo material como, por exemplo, descubrir o autor dun crime, con todo, esa meta externa posúe tamén unha vertente interna: o afán de impartir xustiza.
- Escrita guiada polo personaxe. O 'protagonista' non precisa dun obxectivo exterior, bástalle coas metas internas. Son obras que se centran nas relacións entre 'personaxes' (amizade, namoramento...) e no crecemento interior. Neste tipo de historias resulta complicado diferenciar entre 'trama principal' e 'subtramas' xa que, habitualmente, estas últimas xa constitúen por si mesmas o núcleo que sustenta o 'relato'.

Tzvetan Todorov (1971: 78), en *Poétique de la prose*, diferencia entre 'narracións psicolóxicas' e 'narracións apsiolóxicas', de feito, cuestiona abertamente a concepción do 'personaxe' defendida por Henry James (1992: 56): "What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?" Para Todorov, existe tamén toda unha caste de 'narracións' que non se atopan sometidas á

dimensión psicolóxica do 'personaxe', este é o caso da *Odisea* de Homero ou das *Mil e unha noites*.

Si l'idéal théorique de James était un récit où tout est soumis à la psychologie des personnages, il est difficile d'ignorer l'existence de toute une tendance de la littérature où les actions ne sont pas là pour servir d'illustration au personnage mais où, au contraire, les personnages sont soumis à l'action (Todorov, 1971: 78).

Todorov afirma que os trazos de personalidade que configuran ao 'ente ficcional' son provocadores de 'accións', a diferenza reside en que, nas 'narracións psicolóxicas', o 'personaxe' pode elixir entre diversas posibilidades: o antecedente posúe tal complexidade que del poden agardarse múltiples consecuencias. Por exemplo, no enunciado X está celoso de Y, X pode: a) illarse do mundo, b) suicidarse, c) cortexar, d) intentar facerlle dano a Y. Nembargante, dentro dunha 'narración psicolóxica', o abano de posibilidades redúcese e vólvese moito máis previsible. Tobias (1999: 53) refírese a esta división como 'tramas físicas' e 'tramas mentais'.

3.2. O ente ficcional *round* ou esférico.

Do mesmo xeito que se constata a existencia de toda unha caste de ‘narracións’ nas que a dimensión mental ou interna do ‘personaxe’ domina sobre a parcela física ou externa, asemade, resulta posible discernir dúas vías diferentes á hora de configurar o ‘ente ficcional’, segundo este sexa construído en base a unha maior ou menor complexidade psicolóxica. De acordo con Forster (1963: 65–66), os ‘personaxes planos’ (‘flat’) son aqueles que se atopan pivotados por un único trazo de personalidade, dando lugar, na maioría dos casos, a ‘entes ficcionais’ estereotipados.

The really flat character can be expressed in one sentence such as “I never will desert Mr. Micawber”. There is Mrs. Micawber –she says she won’t desert Mr. Micawber; she doesn’t, and there she is. Or: “I must conceal, even by subterfuges, the poverty of my master’s house”. There is Caleb Balderstone in *The Bridge of Lammermoor*. He does not use the actual phrase, but it completely describes him; he has no existence outside it, no pleasures, none of the private lust and aches that must complicate the most consistent of servitors (Forster, 1963: 65).

Este tipo de personaxe maniféstase, en virtude da súa natureza esquemática, dunha forma simple e directa, de tal modo que o proceso de recoñecemento, por parte do receptor, resulta inmediato. De feito, o ‘ente ficcional’ non precisa ser introducido e, ao mesmo tempo, o destinatario da narración lémbrese del sen dificultade xa que non adoita padecer fondas metamorfoses na deriva ficticia, permanecendo, en múltiples ocasións, inalterable. Con todo, o feito de que un personaxe encaixe na categoría de ‘plano’ non implica unha carencia de fondura. Forster recoñece que, dentro da labor creativa, os ‘personaxes planos’ non se erixen nun logro tan importante como os ‘redondos’ (‘round’). Porén, toda obra minimamente complexa debe conter personaxes tanto planos como redondos ou esféricos, estes últimos configuraranse a medida que, ao ‘ente ficcional’, se lle introduzan novos trazos que rompan coa simplicidade que o caracterizaba en orixe.

The test of a round character is whether it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it –life within the pages of a book. And by using it sometimes alone, more often in combination with the other kind, the novelist achieves his task of acclimatization, and harmonizes the human race with the other aspects of his work (Forster, 1963: 75).

Constatamos, en consecuencia, que o ‘ente ficcional esférico’ defínese pola súa complexidade: isto é, pola contradición constante que emerxe dos trazos que lle foron outorgados no seo do proceso creativo, en contraposición ao ‘flat character’, esquemático ou carente de fondura.

3.2.1. A historia de fondo.

O ‘personaxe’ (Blacker, 1993: 57) eríxese na representación dunha persoa que, cun propósito dramático, manifesta certos trazos de personalidade. Partindo desta definición, na que se salienta a *status* do ‘ente ficcional’ como homólogo humano, podemos establecer que, tal e como sucede cos individuos, non existe ‘personaxe’ sen ‘biografía’, é dicir, sen ‘vida fóra do tempo do relato’: o ‘ente ficcional’ non se cingue unicamente á ‘historia’ que comparece, ante nós, trala pantalla. Do mesmo xeito que as persoas se constrúen mediante a sucesión de experiencias que executan ou padecen a través dos anos, o ‘personaxe’ na ficción audiovisual debe ser tamén configurado como portador dunha bagaxe pasada e dun horizonte futuro: o ‘relato’ contén, en consecuencia, un segmento dese periplo biográfico que, na súa totalidade, resulta máis extenso.

Syd Field (2004: 28) establece que os compoñentes da ‘vida’ dun ‘personaxe’ poden ser clasificados en dúas categorías básicas: por unha banda, existe a ‘vida interior do personaxe’, isto é, todos os feitos que se suceden dende o nacemento ata o mesmo intre no que comeza o ‘relato’; e, pola outra, a ‘vida exterior do personaxe’, composta polos acontecementos que experimenta e padece só durante a ‘historia’ que se está a narrar. A ‘vida interior do personaxe’ correspóndese coa súa ‘biografía’, é dicir: onde naceu o ‘ente ficcional’, como foi a súa nenez, se é fillo único ou ten irmáns, que clase de neno era (extravertido, introvertido, estudoso, non estudoso...), que tipo de

relación mantiña cos pais, etc. O pasado do 'personaxe' resulta fundamental para entender o seu presente, por iso, numerosos autores teñen abordado esta cuestión. Tal e como establece Field, a 'dimensión interna' serve para configurar o 'personaxe', mentres que a 'externa', revélao, vólveo explícito, ante os espectadores.

Linda Seger (2000: 51–63) refírese á 'dimensión interna do personaxe' coa expresión 'historia de fondo'²⁰. Os guións conteñen unha 'historia principal' pero os 'personaxes' que a vertebran tamén posúen un pasado e actúan non só en base á súa personalidade, previamente deseñada polo autor/es, senón tamén polo influxo das experiencias que xa teñen atravesado na súa vida ficticia. De feito, esta autora compara ao 'personaxe' cunha sorte de iceberg do que só podemos contemplar unha ínfima porción, mentres que o resto permanece oculto baixo a superficie das augas. Así, o creador concibe innumerables 'sucesos' que o 'personaxe' padeceu fóra da 'historia' que se está a narrar e que o receptor non ten, necesariamente, que chegar a coñecer. Asemade, o que si observamos na pantalla ou lemos no guión, son os efectos, as pegadas que toda esa bagaxe padecida orixinou na 'forma de ser' do 'personaxe'. En ocasións, mesmo se dosifica o subministro de datos: en pequenas píldoras vaise revelando parte desa 'historia de fondo' coa misión de realzar a 'historia principal'.

De feito, esta parcela do 'personaxe' pode estar marcada por un suceso traumático acontecido entre os dez e os dezaseis anos de vida, etapa crucial para o desenvolvemento do individuo²¹. Syd Field (2002: 152–162) refírese a este feito como o

²⁰ Dimaggio (1992: 178–181) pronúnciase nunha liña moi semellante ao afirmar que o primeiro paso na construción do 'personaxe' é o deseño da 'biografía' ou experiencias anteriores ao sucedido no tempo do 'relato'. Dimaggio considera que, nesta fase do proceso creativo, deben ser contestados os seguintes interrogantes: quen era seu pai e súa nai? Canto diñeiro tiñan? Onde vivían? Pelexaba cos seus irmáns? Era popular no colexio? Cando tivo a súa primeira experiencia sexual? Como o/a percibían os membros do sexo oposto? Que tipo de amigos tiña? En que clase de ambiente vivían? A que igrexa ían? Mediante a resposta a estas preguntas, van emerxendo novos 'personaxes' e novos 'escenarios' que contribúen ao desenvolvemento do guión.

²¹ Field (2002: 152–162) xustifica o emprazamento do suceso traumático entre os dez e dezasete anos de vida en base aos postulados do psicólogo condutista Joseph Chilton Pierce, o cal considera que existen catro impulsos cruciais no proceso de crecemento: o primeiro, cando o

‘círculo do ser’. Dende esta perspectiva, o ‘ente ficcional’ eríxese nunha sorte de torta dividida en varios anacos: cada un deles representa un aspecto da personalidade pero o que aglutina a todos e cada un dos fragmentos tradúcese, precisamente, nese suceso traumático que nun momento da historia volverá a emerxer. En *Thelma and Louise* (Ridley Scott: 1991) é a violación que Louise sufriu na súa adolescencia en Texas. Por iso, asasina ao vaqueiro que quería abusar de Thelma. En *The Silence of the lambs* (Jonathan Demme: 1991) é a morte do proxenitor e o sacrificio dos anos na casa dos pais adoptivos. Syd Field considera o ‘círculo do ser’ como un recurso capital para dotar de profundidade ao ‘personaxe’. De feito, non en poucas ocasións, o verdadeiro atractivo da ‘historia’ reside en descubrir por que un ‘personaxe’ actúa dun determinado xeito: saber que acontecemento da súa vida pasada condiciona, de xeito tan sensible, a súa conduta presente.

3.2.2. O deseño tridimensional.

Logo de trazar o seu periplo biográfico, o ‘ente ficcional’ comparece, finalmente, no tempo do relato. Chegados a este punto, a meirande parte dos autores coinciden na necesidade de definir o ‘personaxe’ en base a tres estadios capitais, coma se nos atopásemos ante tres esferas concéntricas, que se conteñen as unhas ás outras, igual que as bonecas rusas: o ámbito ‘psicolóxico’ (esfera máis interna; temperamento e carácter do ente ficcional, así como as súas emocións e puntos de vista máis privados), o entorno ‘persoal’ (esfera en cuxo interior reside a esfera psicolóxica; trátase do tipo de vencellos que o personaxe establece coa familia e amigos mais próximos) e a parcela ‘social’ (esfera que contén ás aoutras dúas; trátase da forma de actuar do personaxe dentro do eido laboral e no contexto social no que se atopa inserto). Neste senso, McKee (1998: 146) considera que o ‘personaxe’ maniféstase en tres ámbitos que actúan como fonte de conflito:

nenos comeza a camiñar en torno ao primeiro ano de idade; o segundo, ao constatar, arredor dos catro anos, que é posuidor dunha identidade; o terceiro, entre nove e dez anos, cando o neno entende que ten unha personalidade única; e, o cuarto, en torno aos dezaseis anos, a etapa da adolescencia, cando o rapaz decide sublevarse contra todo e todos na procura da súa propia voz.

Lajos Egri (2004: 37–38) establece unha clasificación semellante á de McKee²²:

➤ Physiology.

1. Sex
2. Age
3. Height and weight
4. Colour of hair, eyes, skin
5. Posture
6. Appearance: good-looking, over or underweight, clean, neat, pleasant, untidy.
Shape of head, face, limbs.
7. Defects: deformities, abnormalities, birthmarks. Diseases.
8. Heredity

➤ Sociology.

1. Class: lower, middle, upper.
2. Occupation: type of work, hours of work, income, condition of work, union or non-union, attitude toward organization, suitability for work.
3. Education: amount, kind of schools, marks, favourite subjects, poorest subjects, aptitudes.
4. Home life: parents living, earning power, orphan, parents separated or divorced, parents' habits, parents' mental development, parents' vices, neglect. Character's marital status.
5. Religion.
6. Race, nationality.

²² Véxase tamén a clasificación proposta por Horton (1999: 83–85).

7. Place in community: leader among friends, clubs, sports.
8. Political affiliations.
9. Amusements, hobbies: books, newspapers, magazines he reads.

➤ Psychology.

1. Sex life, moral standards.
2. Personal premise, ambition.
3. Frustrations, chief disappointments.
4. Temperament: choleric, easygoing, pessimistic, optimistic.
5. Attitude toward life: resigned, militant, defeatist.
6. Complexes: obsessions, inhibitions, superstitions, phobias.
7. Extrovert, introvert, ambivert.
8. Abilities: languages, talents.
9. Qualities: imagination, judgment, taste, poise (Egri, 2004: 37–38).

Á hora de levar a cabo a configuración dun 'ente ficcional poliédrico', Syd Field (2002: 144) estipula a necesidade de definir catro elementos basilares: a 'necesidade dramática', o 'punto de vista', a 'actitude' e o 'cambio'. A 'necesidade dramática' correspóndese co 'obxecto' do modelo actancial (Greimas, 1966: 180), isto é, o anhelos que provoca ao 'suxeito' e o impulsa a sortear todos os obstáculos precisos para lograr a súa satisfacción. Field define o 'punto de vista' como a 'cosmovisión' do 'personaxe': un sistema de crenzas que se diferenza da 'actitude' en que esta última, ao identificarse coa posición que o 'ente ficcional' adopta no seu contexto, pode ser considerada como positiva ou negativa, boa ou mala. Finalmente, o 'cambio' é a evolución que experimenta o 'personaxe' ao longo do transcorrer ficticio. Seger (2000: 33–50), nunha liña paralela a Field, incide na importancia de dar forma aos seguintes aspectos:

- O 'personaxe' debe ser coherente, é dicir, albergar unha personalidade que o defina e que nos anticipe, en certa medida, como se vai a comportar, sen que iso deba supoñer previsibilidade. O 'ente ficcional' non debe afastarse desa liña de actuación, trátase da súa identidade: conxunto de trazos que o conforman. Con todo, o feito de que sexa coherente non anula a posibilidade de que o seu 'carácter' estea ateigado de contradicións ou paradoxos, de feito, estas características resultan fundamentais para a creación de 'personaxes' fascinantes²³.
- O 'ente ficcional' debe experimentar emocións. Existen, segundo Seger, catro tipos de emocións: 'tolo' (cheo de rabia), 'triste' (deprimido), 'alegre' (estado de ledicia) e 'medoso' (asustado). O feito de que o 'personaxe' experimente emocións incrementa a súa humanidade e facilita a empatía co espectador²⁴.
- O 'ente ficcional' debe posuír actitudes. Trátase das posturas adoptadas ante determinadas situacións.

²³ Seger exemplifica esta característica mediante o caso de Dian Fosey, a antropóloga protagonista de *Gorillas in the mist, The story of Dian Fosey* (Michael Apted: 1988). Anna Phelan, unha das guionistas que traballou no filme, cóntalle a Seger o motivo polo que este personaxe a seduciu. Ao parecer, esta muller que vivía perdida no medio da selva, nunha minúscula cabana, agochaba no seu armario un vestido longo de raso color verde de Bonwit Teller. Phelan quedou fascinada por esta contradición e confesoulle a Seger que seguiu investigando a biografía de Fosey ao preguntarse por que gardaba con tanto coidado algo que alí nunca podería empregar. Algo semellante acontece con Escarlata en *Gone with the wind* (Víctor Fleming: 1939), ao principio semella unha moza presumida e superficial pero nos momentos críticos sorprende ao comportarse con determinación e valentía. Seger considera que cando o autor se limita a crear personaxes coherentes, o máis probable é que estes resulten ser planos. Pero cando o ente ficcional está ateigado de pequenas contradicións adquire unha maior fondura.

²⁴ Así, en *Working Girl* (Mike Nichols: 1988) simpatizamos con Tess McGill por ser a secretaria oprimida. Cando descobre que a súa xefa lle mentiu, podemos sentir a súa desmoralización, afirma Seger.

- O 'personaxe' debe albergar valores: conxunto de inquietudes, filosofías e crenzas que conforman ao 'ente ficcional'.

Un 'personaxe' dotado de 'vida emocional', 'actitudes' e 'valores', cunha personalidade definida e coherente, aínda que salpicada con pequenos 'paradoxos', e situado nun contexto físico, social e cultural, encaixará moi probablemente no patrón do ente ficcional 'redondo', ou o que é o mesmo, profundo, complexo, multidimensional. Con todo, continúa Seger, resulta preciso un derradeiro paso: engadirlle pequenas peculiaridades: detalles que o individualicen. Esas pequenas características que semellan carecer de importancia outorgan singularidade ao 'personaxe' e favorecen o logro dunha maior empatía co receptor.

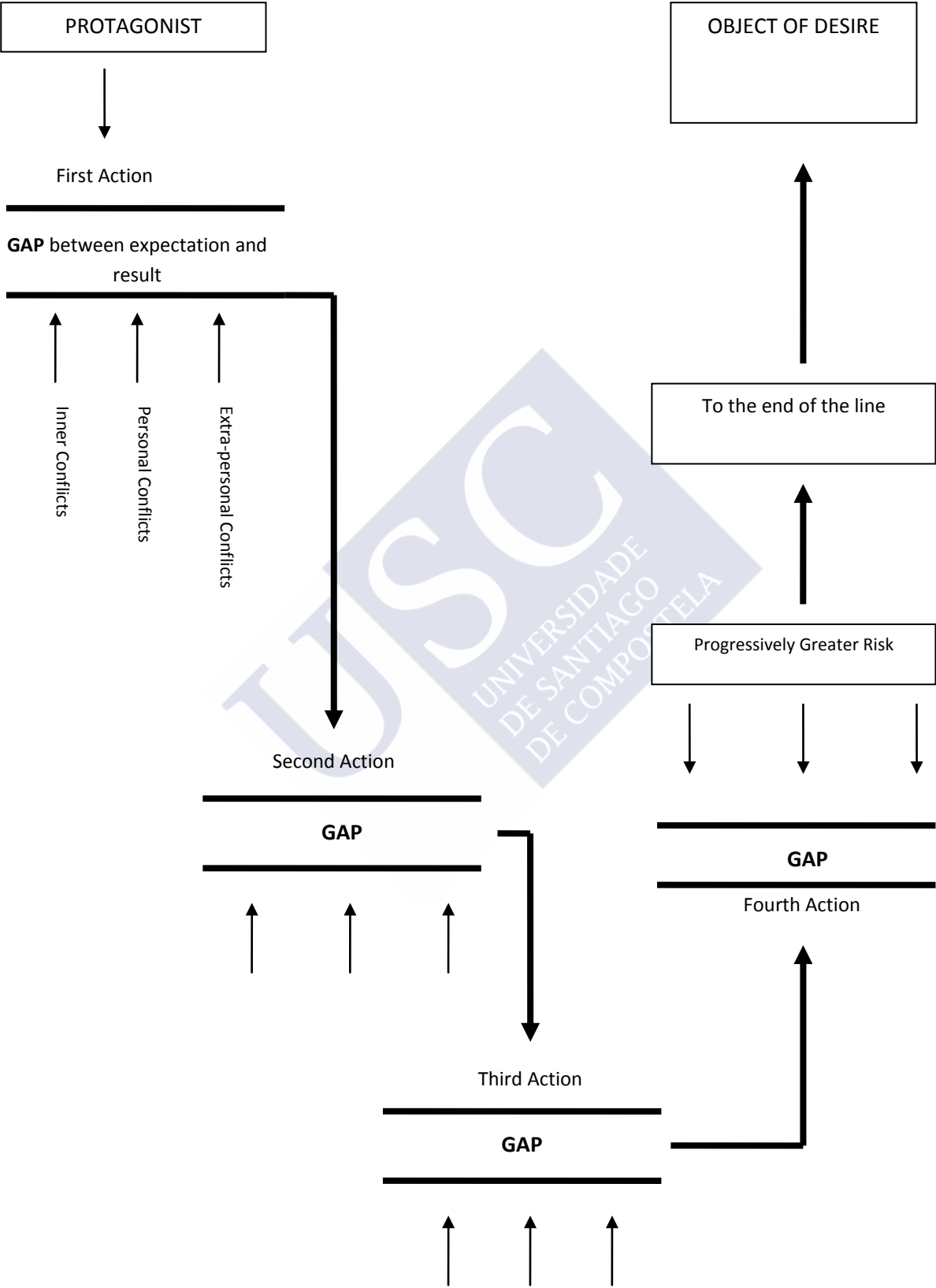
3.2.3 A teoría do abismo.

En virtude da 'trama' ou 'estrutura' de 'acontecementos' que o 'personaxe' padecerá e/ou executará ao longo do 'discurso', o 'ente ficcional' pon de manifesto o seu 'verdadeiro carácter'. Neste senso, McKee (1998: 151) emprega a metáfora do 'abismo' –fondura inconmensurable– para referirse á finalidade que debe perseguir o deseño dos 'sucesos': conducir ao 'personaxe' ata un estado de tensión máxima –unha sorte de precipicio discursivo– que o volverá explícito ante o espectador ou, polo menos, reducirá o seu nivel de opacidade inicial.

Todo 'ente ficcional' persegue un 'obxecto' de desexo e loita por satisfacer esa necesidade. Para conseguir o que anhela, o 'personaxe' leva a cabo unha primeira 'acción' xa que considera que o 'universo diexético' reaccionará de modo positivo ante as súas demandas e favorecerá o logro das expectativas. Pero os 'acontecementos' non suceden segundo o previsto: o 'personaxe' séntese frustrado xa que a súa 'acción' espertou un magma de 'forzas antagonistas' que abren, ante el, o que McKee (1998: 151) etiqueta como 'abismo', o choque entre 'personaxe' e 'universo 'diexético' no transcurso da loita por saciar as metas formuladas. Neste contexto, o 'ente ficcional' debe levar a cabo unha segunda 'acción'. Este novo paso non entraba nos seus plans iniciais; vese na obriga de executalo para frear o 'impulso antagonista'. Con todo, aquí ponse de manifesto un novo factor: o 'risco'. Agora, o 'protagonista' debe incrementar o

seu nivel de vontade e permanecerá exposto á posible aparición de novas ameazas. McKee (1998: 151) considera que se o 'personaxe' fracasa no transcurso desta segunda 'acción', a 'historia' non merece ser contada xa que o 'ente ficcional' carece do suficiente valor para materializar unha 'trama' suxestiva: o 'protagonista' debería terse implicado máis na consecución do 'obxectivo'. No hipotético caso de que o anelo adquira o suficiente vigor como para que a loita continúe, producirase unha terceira acción para suplir a tan ansiada carencia, trala cal, se abrirían 'abismos' sucesivos.





En consecuencia, continúa McKee (1998: 136–141), o ‘personaxe’ e, en especial, os ‘entes ficcionais’ que desenvolvan roles protagonistas, deben albergar, na súa pretensión por sortear os obstáculos diexéticos, as seguintes características:

- Forte vontade. Este trazo ponse de manifesto na loita que o ‘ente ficcional’ debe levar a cabo para satisfacer a súa necesidade e conseguir, polo tanto, o seu ‘obxectivo’. Para chegar á meta, o ‘personaxe’ debe superar obstáculos que se erixen en fonte de conflito: ningún ‘ente ficcional’ carente de vontade sería capaz de enfrontarse ás eivas diexéticas. Con todo, a devandita vontade non é incompatible coa caracterización dun personaxe pasivo.
- Desexos conscientes. O obxecto de desexo é algo coñecido polo espectador: o personaxe debe buscar algo do que é consciente. Agora ben, ese algo pode ser de carácter externo –tanxible– ou de carácter interno –obxecto de natureza abstracta–.
- Desexo subconsciente contradictorio. Os ‘personaxes’ perseguen, asemade, desexos dos que non son conscientes pero que condicionan tamén o transcorrer diexético.
- Determinación na procura do ‘obxecto’ de desexo. Os ‘entes ficcionais’ deben posuír cunha combinación verosímil de trazos que favorezan a consecución da meta anhelada.
- Posibilidades de chegar á meta. O ‘espectador’ debe sentir que o ‘personaxe’ alberga posibilidades de conseguir aquilo que anhela, do contrario, a ‘historia’ carecería de senso.
- Capacidade para alcanzar o límite. O ‘personaxe’ e a ‘historia’ que está a vivir deben chegar ata o límite imaxinable: debe satisfacer as expectativas do espectador. De ningún xeito se debe permitir que este último desexe reescribir a historia.

- Empatía. Ter 'empatía' con alguén significa ser capaz de poñerse no seu lugar: non é preciso identificarse co 'personaxe', basta con que algo del toque a fibra sensible do 'espectador' e inmediatamente este desexe que o 'ente ficcional' logre satisfacer as súas aspiracións.

En definitiva, a 'teoría do abismo' comparece como proba fidedigna de que 'estrutura' e 'personaxe' atópanse nun estado de permanente retroalimentación e de que a súa constante interacción eríxese en peza clave para o deseño de relatos suxestivos e personaxes empáticos que logren atraer a atención do espectador.



3.3. Os tipos psicolóxicos de Carl Jung.

Á hora de outorgar volume ao 'personaxe', dentro do seu proceso constitutivo, existe certa tendencia a integrar, no 'universo diexético', postulados cuxa matriz se sitúa na psicoloxía. Neste senso, algúns autores chegan a servirse dos estudos do médico grego Hipócrates (séculos V e IV a.C) ou os do psiquiatra suízo Carl Jung (1875–1961) para tipificar a configuración do 'ente ficcional'. No capítulo destinado á creación do 'personaxe', pertencente á obra *Estrategias de guión cinematográfico*, de Antonio Sánchez–Escalonilla (2006: 275–291), o autor diferencia dous principios integradores dentro da personalidade:

- Carácter. O significado etimolóxico desta verba grega é 'pegada', 'marca'. Noutras verbas, o 'carácter' correspóndese co influxo que, na personalidade, verte a educación recibida e o entorno no que se forma e evoluciona o 'ente ficcional'. O termo 'carácter', en consecuencia, fai referencia á parcela da 'personalidade' que non se atopa condicionada polo material xenético.
- Temperamento. Trátase da dimensión innata da personalidade: aqueles trazos cos se nace e que, dificilmente, poden mudar ao longo da existencia.

En resumo, o 'carácter' moldea a 'personalidade' do individuo sobre a base, practicamente invariable e xenética, do 'temperamento': é dicir, existe unha parcela do ser humano innata e outra que se vai construíndo co paso do tempo en virtude da experiencia vital. A partires desta dicotomía, o propio Sánchez–Escalonilla toma os postulados hipocráticos e establece unha tipoloxía de 'personaxe' en base ás catro categorías de 'temperamento' (Sánchez–Escalonilla, 2006: 278–281):

1. Temperamento sanguíneo = extravertido + estable.

Segundo Sánchez-Escalonilla, neste tipo encaixan personaxes como Lawrence of Arabia (David Lean: 1962), Eliot Ness en *The Untouchables* (Brian De Palma: 1987) ou Jack Nickolson en *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, (Milos Forman: 1975). Trátase de 'entes ficcionais' con facilidade para relacionarse e que non reprimen as súas emocións.

2. Temperamento flegmático = introvertido + estable.

Michael Corleone en *The Godfather II* (Francis Ford Coppola: 1974) e a súa mítica frialdade encarnan ao 'personaxe flegmático' por antonomasia. Estes 'entes ficcionais' caracterízanse pola súa carencia de expresividade: adoitan permanecer en silencio; reflexionan moi polo miúdo cada un dos seus actos; e están dotados dun salientable control sobre si mesmos. Batman (Tim Burton: 1989) ou Darth Vader en *Star Wars* (George Lucas: 1977) tamén encaixan nesta categoría.

3. Temperamento colérico = extravertido + inestable.

Se Michael Corleone é frío e cerebral, o personaxe de Santino en *The Godfather* (Francis Ford Coppola: 1972), seu irmán maior, resulta todo o contrario: trátase dun individuo 'colérico', dominado polas súas paixóns. Esta clase de 'entes ficcionais' son escravos dos seus impulsos e sofren con frecuencia ataques de ira. Mel Gibson en *Lethal Weapon* (Richard Donner: 1987) ou Tom Cruise en *Magnolia* (Paul Thomas Anderson: 1999) encaixan nesta categoría.

4. Temperamento melancólico = introvertido + inestable.

Ofelia en *Hamlet* (Kenneth Branagh: 1996), Clarice en *The silence of the lambs* (Jonathan Demme: 1991), ou Freddo Corleone en *The Godfather II* (Francis Ford Coppola: 1974), correspóndense con 'entes ficcionais' de 'temperamento

melancólico': isto é, extremadamente sensibles, tímidos e fáciles de ferir. Adoitan dar unha imaxe de desamparo e a súa inestabilidade provoca compaixón. Para eles, ademais, resulta tremendamente complicado tomar decisións: trátase de 'entes ficcionais' dubitativos.

Precisamente, a contraposición entre estes catro perfís de personalidade actúa como impulso ou fonte de conflito: a fusión de varios 'temperamentos' dentro dunha mesma 'historia', provocará contrastes e, por conseguinte, puntos de choque entre os diversos 'entes ficcionais'. Engade Sánchez–Escalonilla que a meirande parte das historias de amor e de amizade prodúcense entre personaxes opostos. De todos os xeitos, ningún 'ente ficcional' encaixa por completo nunha desas categorías: ninguén resulta ser absolutamente 'colérico' ou completamente 'flegmático', por exemplo. En ocasións, asemade, prodúcense trastornos na personalidade que implican un xiro radical no 'temperamento'.

Cambios de esta índole solo se justifican con un trauma en la experiencia afectiva, casi siempre asociado por la muerte y el sufrimiento propio o ajeno. En *Amadeus* (Milos Forman: 1984), el asesinato de Mozart convierte a Antonio Salieri, un 'flemático' discreto y prudente al inicio del drama, en un 'colérico' desequilibrado que vocifera su crimen y sufre arrebatos suicidas (Sánchez–Escalonilla, 2006: 282).

Outro caso excepcional é o dos individuos que presentan unha base temperamental dupla e que poden chegar a creerse outra persoa diferente.

El psiquiatra Hannibal Lecter en *The silence of the lambs* (Jonathan Demme: 1991), plenamente consciente de su enfermedad, trata a Clarice con una amabilidad exquisita, sus ademanes son elegantes y sus gustos artísticos, propios de un espíritu equilibrado y culto. Su comportamiento 'flemático' se contradice con los crímenes que comete: Lecter se transforma en un caníbal 'colérico' ante las personas que le disgustan o tratan de hacerle daño (Sánchez–Escalonilla, 2006: 282).

Os casos de Norman Bates en *Psycho* (Alfred Hitchcock: 1960) ou Jeckyll e Hyde (Rouben Mamoulian: 1931), eríxense en paradigmáticos deste modelo de construción do 'ente ficcional'.

A través do binomio 'extraversión/introversión', o psiquiatra e psicólogo suízo C.G. Jung (1971: 85–190) establece unha nova clasificación de 'tipos psicolóxicos'. Así, o 'extravertido' diferénciase do 'introvertido' en que se orienta cara os obxectos exteriores, mentres que o segundo privilexia o punto de vista que se interpón entre el e o obxectivoamente dado. En consecuencia, nos individuos con 'disposición extravertida', a conciencia mira para fóra porque a determinación importante e decisiva vén sempre do exterior; atopan no acontecer obxectivo unha fonte de excitación case inesgotable. No seo da presente disposición, Jung establece os seguintes tipos psicolóxicos:

1. 'Reflexivo–extravertido' (tipo racional). Para Jung, nesta categoría, o individuo guíase, primordialmente, pola meditación reflexiva. Esta caste de persoas albergan un xuízo sintético e creador; mesmo cando se dedican a descompoñer, atópanse, en realidade, construíndo algo novo. Posúen, en consecuencia, un pensamento de carácter progresivo e xerador. Sánchez–Escalonilla (2006: 283–285), na súa aplicación desta tipoloxía psicolóxica ao proceso caracterizador do 'ente ficcional', define aos 'reflexivos extravertidos' como individuos extremadamente racionais, de conduta ríxida e principios rectos. Adoitan estar absorbidos pola súa vida laboral e isto ocasionalles conflitos afectivos. A súa vocación de líder constitúe un problema. Nesta categoría sitúanse personaxes coma Perry Mason (CBS: 1957) ou a tenente Ripley en *Alien* (Ridley Scott: 1979).
2. 'Sentimental–extravertido' (tipo racional). Trátase, postula Jung, de seres incapaces de pensar aquilo que non poden sentir. O sentimento eríxese no epicentro da súa natureza. Toda conclusión, por lóxica que esta sexa, provoca rexeitamento se implica unha perturbación do sentimento. Para Sánchez–Escalonilla (2006: 284), os personaxes que encaixan neste tipo atópanse condicionados polo politicamente correcto, isto é, casan con quen deben e respectan a boa orde social. Este é o caso de Kathy Bates en *Fried Green Tomatoes* (Jon Avnet: 1992) ou Emma Thompson en *The Remains of the Day*

(James Ivory: 1993) e *In the name of the father* (Jim Sheridan: 1993). A súa expresión sentimental caracterízase por ser rica e prestan a outros a súa fortaleza. Son, asemade, inflexibles con respecto ás súas conviccións.

3. 'Perceptivo–extravertido' (tipo irracional). O seu senso obxectivo dos feitos atópase, segundo Jung, extraordinariamente desenvolto: o universo ideal configúranos os propios feitos. Constatada Sánchez– Escalonilla (2006: 284) que, no seo desta categoría, os personaxes non son soñadores: viven o presente; non pensan no futuro; e teñen unha mentalidade tremendamente pragmática. É o caso de Clark Gable en *Gone with the wind* (Victor Fleming: 1939).
4. 'Intuitivo–extravertido' (tipo irracional). Este tipo, afirma Jung, non se acomoda a situacións estables e, tras captar novos obxectos ou orientacións, pode renunciar a eles con frialdade. Goza dunha moral propia baseada na intuición e no sometemento voluntario á súa forza. Para Sánchez–Escalonilla (2006: 284), estes personaxes actúan como visionarios que confían, en exceso, nos seus instintos. Aparentan ser tipos heroicos e xeniais: non saben explicar os seus xuízos; semellan irracionais pero adoitan acertar en virtude da súa memoria e experiencias previas. James Stewart en *It's a wonderful life* (Frank Capra: 1946) constitúe, de acordo con Sánchez–Escalonilla (2006: 285), un bo exemplo de intuitivo extravertido.

Pola contra, a 'disposición introvertida' orientase cara factores subxectivos: se o 'extravertido' se atén ao 'obxecto', o 'introvertido' atópase pivotado polo que a impresión exterior opera no 'suxeito'. Jung establece os seguintes tipos:

1. 'Reflexivo–introvertido' (tipo racional). Tal e como sucede co seu paralelo 'extravertido', di Jung, este tipo atópase fundamentalmente influído polas ideas, só que non se sente atraído pola súa orixe, senón polo seu fundamento subxectivo. Obedecerá, en consecuencia, ás ideas pero en senso contrario á disposición extravertida: nunca cara fóra, senón cara dentro; tende a profundar, non a dilatarse. Ademais, este tipo defínese pola súa obstinación: adoita ser rabudo e pechado na consecución das súas ideas; blindado cara influxos externos.

Entende Sánchez–Escalonilla (2006: 283) que, nesta categoría, os individuos inician proxectos que despois son incapaces de concluír. Consideran máis importantes as súas opinións subxectivas e non son capaces de delegar en outros. Trátase de ‘entes ficcionais’ arbitrarios e incomprendidos. William Hurt en *The accidental tourist*, (Lawrence Kasdan: 1988) e Harrison Ford en *The mosquito coast* (Peter Weir: 1986), axústante, segundo Sánchez–Escalonilla, ás características deste arquetipo.

2. ‘Sentimental–introvertido’ (tipo racional). Trátase de individuos calados e de temperamento melancólico. Cara o exterior, constata Jung, evidencian harmonía e a manifestación dos seus afectos é sobria, de tal modo que o obxecto de desexo séntese desvalorizado ou non é consciente do seu *status* de privilexio. Para Sánchez–Escalonilla (2006: 284), os integrantes deste tipo non expresan os seus sentimentos aínda que poden chegar a apaixonarse por algo ou alguén ata límites esaxerados. A súa intimidade consiste nun misterio para o resto e incluso para eles mesmos. Jack Nicholson en *As good as it gets* (James L. Brooks: 1997) conforma, di Sánchez–Escalonilla, un claro exemplo deste arquetipo.
3. ‘Perceptivo–introvertido’ (tipo irracional). Mentres que o seu paralelo ‘extravertido’ defínese pola intensidade do influxo do obxecto, asegura Jung, o ‘introvertido’ atópase pivotado pola intensidade da participación perceptiva subxectiva suscitada pola excitación obxectiva. A conexión entre obxecto e percepción eríxese en desmesurada e arbitraria. Este tipo adoita permitir que abusen del e víngase inadecuadamente cunha resistencia aínda maior. Ademais, aparentan tranquilidade ou pasividade. Para Sánchez–Escalonilla (2006: 284), a súa intimidade xira en torno á súa capacidade perceptiva. Adoitan ser artistas ansiosos de obter experiencias estéticas a través dos sentidos. Precisamente, o que captan de xeito sensorial incorpóranos á realidade da súa intimidade. Norma Desmond en *Sunset Boulevard* (Billy Wilder: 1950) ou a Salomé de Óscar Wilde encaixan nesta categoría.
4. ‘Intuitivo–introvertido’ (tipo irracional). A intuición introvertida pode desembocar, segundo Jung, en virtude da súa supremacía, nun peculiar tipo humano: o soñador e vidente místico, por unha banda, e o fantasioso e artista, pola outra.

Trátase do tipo que máis reprime a percepción do obxecto, producíndose unha subordinación total á percepción interior. Para Sánchez– Escalonilla (2006: 285), adoitan ser soñadores, místicos, lunáticos e fantasiosos, defensores de causas perdidas, aventureiros solitarios e perdedores. Os seus proxectos xiran en torno a obxectos, persoas e ilusións vinculadas á súa intimidade. *Ed Wood* (Tim Burton: 1994) ou Orson Welles en *Citizen Kane* (Orson Welles: 1941) encaixan nesta categoría.



3.4. Os arcos de transformación.

En virtude dos trazos que ao 'personaxe' lle foron outorgados no proceso caracterizador e que permiten o seu encaixe nun determinado tipo psicolóxico, o 'ente ficcional' manifestará certos comportamentos, de modo paulatino, mediante a execución ou padecemento dos sucesos que compoñen o 'relato'. Cada 'personaxe', sumido na loita pola consecución da meta, padece un proceso evolutivo: cambio ou cambios inherentes á propia natureza de toda 'narración', malia que a metamorfose poda consistir no debuxo dun xiro de 360 graos que deposite ao 'ente ficcional' no seu estado primixenio.

Asegura George Lucas que las películas son como las guerras: nadie regresa de ellas siendo el mismo. Otro tanto puede decirse de los auténticos protagonistas del cine. El joven ingenuo de la primera escena se transforma en un hombre descreído y cínico, casi irreconocible, cuando la pantalla funde a negro. El ejecutivo egoísta y pragmático descubre el amor. El explotador insensible acaba convirtiéndose en un héroe. (Sánchez–Escalonilla, 2006: 292).

Existen, de acordo con Sánchez–Escalonilla (2006: 291–298), cinco tipos posibles de 'cambios' ou 'arcos de transformación' que o 'personaxe' traza no seu periplo pola 'historia' narrada:

1. 'Arco de personaxe plano'.

O 'personaxe' permanece case inmutable. Trátase, normalmente, de 'entes ficcionais' secundarios que se caracterizan polo seu inmovilismo psicolóxico.

2. 'Transformación radical'.

Prodúcese o nacemento dunha nova vida para o 'personaxe'. Existen tres tipos de transformación radical: o 'arco que afecta á estabilidade' (cambio no binomio

‘estabilidade – inestabilidade’), o ‘arco que afecta á extraversión’ (o ‘extravertido’ pasa a ser ‘introvertido’ e viceversa) e o ‘arco que non afecta ao temperamento’ (os niveis de ‘extraversión’ e ‘estabilidade’ permanecen intactos) pero si á ‘tendencia vital’ (por exemplo, o ‘reflexivo extravertido’ pasa a ser ‘sensible extravertido’).

3. ‘Arcos moderados’.

A transformación que padece o ‘personaxe’ non adquire tanta fondura como no caso anterior: trátase dunha variación leve.

4. ‘Arcos traumáticos’.

Prodúcese unha evolución interior moito máis fonda que nos ‘arcos radicais’: mesmo pode darse o nacemento dun novo ‘personaxe’. Este tipo de ‘arcos’ explícanse en virtude das seguintes causas: fracasos profesionais, obsesións patolóxicas, frustracións afectivas, crises de identidade, experiencias relacionadas coa morte ou alteracións imprevistas e radicais no estilo de vida. A diferenza entre ‘arcos radicais’ e ‘traumáticos’ reside en que, nos primeiros, ou ben se altera o binomio ‘estabilidade–inestabilidade’, ou o de ‘extraversión–introversión’, así como a ‘tendencia vital’; con todo, na ‘transformación traumática’, a alteración maniféstase nas tres variables.

5. ‘Transformación circular’.

O ‘personaxe’ padece inicialmente unha transformación ‘radical’ ou ‘moderada’ pero, ao finalizar a ‘historia’, volve á súa posición primixenia, isto é, traza unha sorte de circunferencia. En todo caso, malia que o ‘personaxe’ regrese ao punto de partida, a experiencia que acaba de padecer non pode deixalo imperturbable e sempre lle producirá un nivel de satisfacción superior ao inicial.

Linda Seger (1995: 208–209), pola súa parte, afirma que a transformación dun ‘personaxe’ pode definirse como ‘extrema’ –móvese cara unha posición oposta– ou ‘moderada’. Así, un ente ficcional ríxido pode, en virtude dunha evolución total, volverse espontáneo ou, simplemente, relaxar o seu senso da disciplina. A autora propón o seguinte exemplo: en *The African Queen* (John Huston: 1951), a personaxe de Rose

comparece, ao inicio do filme, como unha muller tensa e severa; se no seo da deriva dramática, a devandita personaxe só tivese experimentado unha transformación moderada, seguiría mantendo o seus trazos de severidade pero con intres de conduta espontánea. Con todo, grazas á evolución radical, Rose convértese nunha muller cariñosa, libre e aberta.

Christopher Vogler (2002: 242) postula que un defecto común nos escritores, á hora de configurar a intriga, consiste en provocar a transformación dos personaxes de modo excesivamente abrupto: mediante un único incidente, tal é o caso do heroe que, por exemplo, constata unha actitude errónea e tenta corríxila ou padece un repentino suceso traumático que xera un punto de inflexión no seu xeito de comportarse. Vogler insiste en que os entes ficcionais esféricos, de igual modo que as persoas de carne e óso, evolucionan e maduran paulatinamente, de forma gradual e sostida.

Logo de expoñer as diversas vías de caracterización do 'ente ficcional', procederase, a continuación, ao afondamento na natureza do discurso televisivo de ficción en serie, en tanto ámbito no que se manifesta o obxecto de estudo da presente investigación.

3.5. O personaxe e a estrutura en tres actos: xénese do capítulo dramático en televisión.

Considerarase a 'acción', así como a 'estrutura' en virtude da cal os diversos 'sucesos' establecen vínculos —é dicir, o 'relato'—, como o eido crucial para o estudo do personaxe televisivo e fílmico, en tanto este último maniféstase a través dos sucesos que executa e/ou padece. Con independencia de que nos atopemos ante unha 'narración psicolóxica' ou 'apsicolóxica', o 'receptor' só pode acceder á natureza do 'personaxe' mediante a contemplación dos seus 'actos', ou a ausencia dos mesmos. Este feito, o contemplativo, alberga toda a información que vai ser subministrada: en consecuencia, o estudo do 'ente ficcional' resulta indisociable do estudo das 'accións' e o estudo das 'accións' resulta indisociable da análise do 'ente ficcional'.

A meirande parte dos teóricos verbo do guión cinematográfico coinciden á hora de beber nos postulados aristotélicos e establecer un paradigma básico para artellar a 'forma do discurso'. Máis alá da diversidade da 'substancia fílmica', a 'trama' debe estruturarse en tres actos que se corresponden coa clásica organización en

PRESENTACIÓN + NU + DESENLACE

Dende esta perspectiva, un dos paradigmas máis coñecidos no circuío audiovisual, o proposto por Syd Field (2004: 13–17), expón que a trama consta dun 'primeiro acto' de 'presentación', no que se define a existencia dun problema; un 'segundo' de 'confrontación', isto é, o 'personaxe' loita contra obstáculos para acadar os seus obxectivos; e un 'terceiro' no que se chega á 'resolución', parcela do relato na que se comproba se o personaxe obtivo ou non o que pretendía. Asemade, a transición entre as partes está marcada por un 'nu de trama', é dicir, un 'acontecemento' que provoca un 'xiro' inesperado no transcurso da 'historia' e que incrementa o nivel de tensión dramática alterando, de modo decisivo, o transcorrer ficticio.

Pola contra, outros autores prefiren optar por unha estrutura en catro actos (Dimaggio, 1992: 121). Así, cada capítulo televisivo, de en torno a unha hora de duración, reproduce o mesmo esquema que un filme cinematográfico: catro actos que, en realidade, poden sintetizarse en tres porque o segundo e o terceiro desenvolven idéntica función.

PRESENTACIÓN = ACTO PRIMEIRO

CONFRONTACIÓN = ACTOS SEGUNDO E TERCEIRO

RESOLUCIÓN = ACTO CUARTO

En ambos os dous casos, estase a reproducir o mesmo esquema con pequenos matices terminolóxicos. Con todo, tamén existe unha certa tendencia a non especificar un número exacto de fragmentos claramente delimitados no seo da ‘trama’ (McKee, 1998: 217–232). Coma se estivésemos ante unha sinfonía, cada guión pode organizarse en tres, catro ou incluso máis movementos, pero todos eles deben albergar uns elementos básicos:

Incidente incitador. Con independencia das partes que posúa a ‘trama’, o ‘incidente incitador’ sitúase sempre no ‘primeiro acto’. Trátase do ‘acontecemento’ que desencadea a ‘historia’, desequilibra a vida do ‘protagonista’ e impúlsao para que desexa volver ao seu equilibrio inicial por todos os medios: empurra ao ‘personaxe’ a conseguir as súas metas, ben sexa de forma consciente ou de modo inconsciente. Este segmento da ‘trama’ provoca unha ineludible cuestión no espectador: “cal será o desenlace?”. A partir deste momento o ‘ente ficcional’ deberá facer fronte a todos os obstáculos que se atope no seu traxecto e a tensión dramática deberá incrementarse.

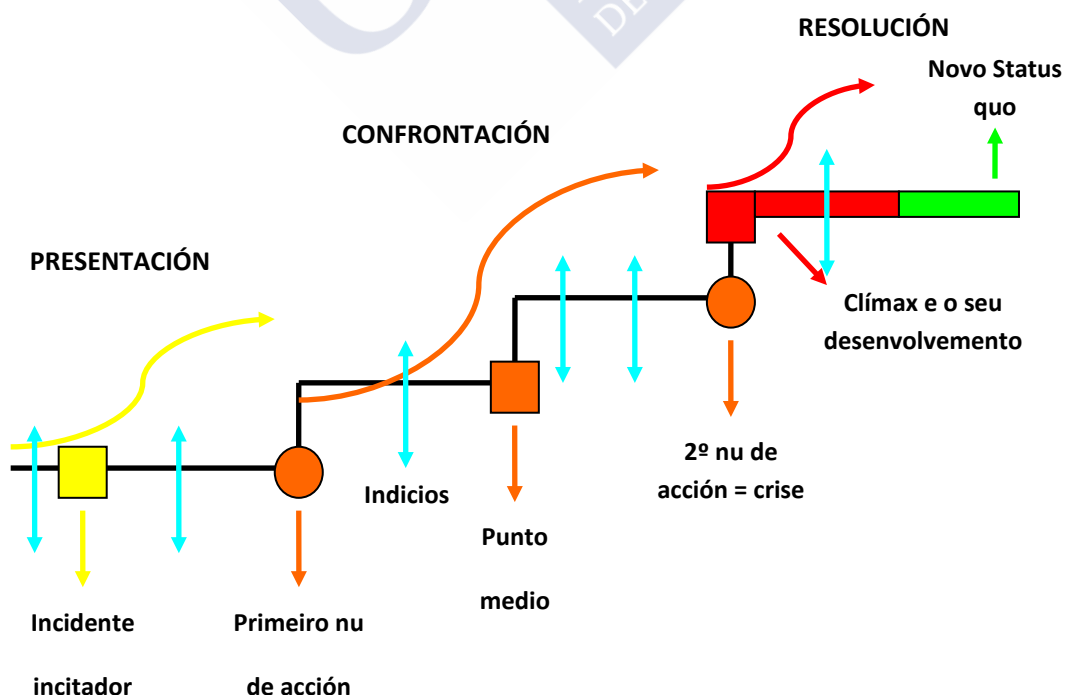
Crise. Trátase da derradeira eiva, a máis difícil de sortear. A ‘trama’ foi avanzando e, con ela, o vieiro trazado polo ‘personaxe’ foi volvéndose cada vez máis tortuoso. A

‘crise’ constitúe o obstáculo definitivo, tras el, xa non haberá segundas oportunidades.

Clímax. Correspóndese co intre de máxima tensión dramática. Trátase dun cambio de valor que resulta absoluto e irreversible.

Resolución. O que queda logo do clímax: correspóndese co desenlace final da historia.

Todos e cada un dos elementos citados, ata o de agora, eríxense en partes imprescindibles da ‘trama’ e, en consecuencia, non poden suprimirse sen que a ‘historia’ se vexa modificada. Estamos a referirnos a ‘núcleos’ ou ‘funcións cardinais’ (Barthes, 1974: 9–43): aqueles segmentos de ‘discurso’ que de ser extirpados alterarían o transcurso da ‘historia’ que se esta a narrar. Pola contra, as ‘funcións catalizadoras’ correspóndense con aquelas parcelas da narración que, malia ser suprimidas, non xeran cambio algún no ‘contido’. O seguinte esquema pretende sintetizar os diferentes xeitos de dar vida á ‘trama’, partindo da división aristotélica en tres actos.



FONTE: Elaboración propia

Finalmente, cabe salientar que o mapa conceptual exposto pode axustarse non só ás 'tramas principais'²⁵, independentemente da súa natureza psicolóxica ou apsiolóxica, senón tamén ás 'subtramas'²⁶ ou tramas de relación entre personaxes.



²⁵ De acordo con Tobias (1999: 81–254), en base ao seu contido, poden diferenciarse 20 tipos de tramas: busca, aventura, persecución, rescate, fuxida, vinganza, enigma, rivalidade, o desvalido, tentación, metamorfose, transformación maduración, amor, amor prohibido, sacrificio, descubrimento, prezo do exceso, ascenso e caída.

²⁶ Segundo Sánchez-Escalonilla (2006: 298–302), existen tres tipos de subtramas: amor, amizade e aprendizaxe.

3.6. A atomización do relato televisivo.

A presente investigación pretende afondar nos ‘entes ficcionais’ dunha modalidade específica dos ‘programas de ficción’: as ‘series’. G. Requena define este xénero como

Telefilm estruturado en episodios y, por tanto, articulado en unidades que han de conservar una cierta autonomía con respecto al discurso en su totalidad (G. Requena, 1989: 37).

A produción en serie sitúa a súa orixe na literatura e máis concretamente nos folletíns do século XIX que eran publicados nos xornais e que se consolidan, posteriormente, na comunicación radiofónica. De feito, G. Requena constata que a ‘serie’ constitúe a “estructura narrativa canónica” (1989: 38) en televisión e radio. De feito, ambos os dous medios, xunto cos xornais, baséanse “en discursos que se prolongan indefinidamente, que niegan toda clausura”.

Santos Zunzunegui (1989:135–143) salienta que esta modalidade de discurso, o da fragmentación televisiva en episodios, intégrase de cheo nas dinámicas rutineiras xa que o propio deseño serial funciona coma un espello que reflicte o conxunto de operacións repetitivas, ata o infinito, de cada día. Asemade, o ‘capítulo’ eríxese nun elemento particular do ‘relato’ pero, ao mesmo tempo, dun episodio a outro poden detectarse reiteracións: certas regularidades que permiten recoñecer un sistema de organización sustentado sobre o dobre pivote da variación e a identidade. Zunzunegui destaca que a regulación dun texto modulable ata o infinito tende a configurar o campo de batalla dunha xestión empresarial orientada cara a optimización dos rendementos. Dende este punto de vista, ao igual que acontece, por exemplo, cos cómics, cancións ou novelas de consumo, a ficción televisiva en serie nace como produto da mecánica de repetición e optimización do traballo, malia que o seu perfeccionamento xere, de forma máis ou menos involuntaria, unha estética (Calabrese, 1989: 44).

Neste senso, na deriva do produto televisivo cara o rendible, xa non só o relato seriado, na súa dimensión absoluta, senón cada unha das súas entregas, vese novamente parcelado baixo a pretexto do beneficio empresarial. Deste xeito, mesmo chega a postularse que a ficción televisiva está a vivir un proceso de “atomización” (Castelló, 2006: 125–133) co obxectivo de favorecer a inserción de cortes publicitarios e de conseguir alcanzar o maior segmento de audiencia posible. Esta última consumirá, ao mesmo tempo, a citada información comercial ou trabe do financiamento televisivo privado. Noutras verbas, o que se pretende é dividir o episodio ata a súa mínima expresión, cunha especial incidencia na variable espazo–temporal, para deste xeito obter dos espectadores unha identificación narrativa indiscriminada. A devandita fragmentación, prosegue Castelló, afecta aos seguintes eidos:

- Espazo. No relato televisivo actual prodúcese unha sucesión de postas en escena illadas: carentes de continuidade. Estamos a falar dunha sorte de desconexión entre os espazos que favorece a parcelación que acaba de ser exposta. A técnica que se adoita empregar vén sendo a dos marcadores de continuidade. Por exemplo, na comedia de situación *Friends* (NBC: 1994), para pasar do piso de Mónica ao Central Perk, a cafetería na que se adoita reunir o grupo de amigos, amósasenos o exterior do local onde se indica o nome do mesmo. A orde é a seguinte: interior do piso de Mónica, marcador de continuidade, interior do Central Perk. A imaxe da fachada do establecemento actúa como conxunción que vincula dous espazos diferenciados nos que se desenvolven dúas porcións do relato.
- Tempo. A entrega episódica vive sumida nun presente incesante: o espectador sempre percibe o momento como actual. De feito, a narración está composta por unha serie de situacións fragmentadas, tamén sen continuidade, e nas que, cada vez de forma máis habitual, se empregan marcadores temporais. Por exemplo, na serie *Without a trace* (CBS: 2002), vaise indicando o tempo que transcorre a partir do intre da desaparición que o grupo de investigadores debe resolver.

- Personaxes. Cada vez son máis abundantes as producións televisivas sustentadas en personaxes corais, cada un cun perfil de personalidade ben diferente. Deste xeito, queda asegurada a identificación entre 'personaxe' e 'audiencia': o 'espectador' engánchase –permítasenos a expresión coloquial– ás vivencias daquel 'ente ficcional' que comparte os seus mesmos medos e inquedanzas. Mediante esta estratexia, a figura dun protagonista verdadeiramente complexo, construído en base a múltiples e contraditorios trazos, estase a desfigurar e o panorama ficticio vese ateigado de personaxes planos, tremendamente esquemáticos e previsibles, que se axustan a estereotipos moi concretos. Neste categoría podemos situar gran parte das series corais femininas que se caracterizan por pretender reunir, no seu reparto, a todos os tipos posibles de muller: este é o caso de producións coma *Sex in the city* (HBO: 1998).
- Accións. Como consecuencia do incremento de personaxes, prodúcese, cada vez máis, unha proliferación de 'subtramas', isto é, conflitos de relación entre os múltiples protagonistas que mesmo chegan a eclipsar a existencia dunha verdadeira trama principal.

Atopámonos, en definitiva, ante unha sorte de gran mosaico, tanto a nivel global como episódico, creado, deliberadamente, baixo esa estrutura atomizada, para xerar empatía co maior espectro posible de audiencia e favorecer a inserción de cortes publicitarios que serán consumidos por eses mesmos espectadores. Pero esta fragmentación non se manifesta como exclusiva dos episodios nin das grellas no seu conxunto. G. Requena (1992: 38–39) observa que o 'espectador', mediante o uso do mando a distancia, pode ir dando chimpos, de emisora en emisora, fragmentando, aínda máis, a oferta programática: a multiplicidade defínese, en consecuencia, como horizontal e diacrónica, a través da oferta televisiva; pero tamén como vertical e sincrónica, accesible ao instante en virtude da sofisticación tecnolóxica.

Asemade, como xa se expuxo, o discurso televisivo defínese pola carencia de clausura, trazo este que, en semiótica, se considera imprescindible en tanto del

depende a fixación de sentido. Por conseguinte, o discurso televisivo tende a “evacuar el sentido y hacer que el ruido (un ruido múltiple y constante) ocupe su lugar” (G. Requena, 1992: 43).

Precisamente, no vindeiro capítulo da presente tese de doutoramento, procedemos a abordar a evolución do discurso televisivo de ficción seriada.



4. A OBRA E O SEU CONTEXTO



Ademais de mergullarnos na serie *House M.D.*, obxecto de estudo da investigación que nos ocupa, acometemos, no apartado que aquí se inicia, a xénese e a metamorfose da ‘serie dramática’ en Estados Unidos, prestando unha especial atención ao eido relativo á ficción sobre Medicina.

4.1. A historia do drama seriado na televisión estadounidense.

Para poder afondar, de modo solvente, nos personaxes protagonistas e habituais do relato *House M.D.*, resulta preciso trazar o contexto no que estes son creados, así como a evolución do xénero no que se atopan insertos. Coa intención de materializar esta meta, nas vindeiras liñas, expoñeremos a evolución do drama televisivo en Estados Unidos, dende os seus albores, ata o nacemento da serie obxecto de estudo.

4.1.1. *The Golden Age* (1945–1955) e a hexemonía do directo.

Tal e como constata Concepción Cascajosa (2005: 17–20) no seu repaso pola historia da ficción televisiva en Estados Unidos e, nomeadamente, polo proceso evolutivo que o ‘drama’ veu experimentando a través dos anos, a década que abrangue dende mediados dos corenta, ata 1955, aproximadamente, tende a ser considerada como a primeira etapa de gran esplendor, non só para a pequena pantalla, no seu conxunto, senón tamén para o xénero que nos ocupa, en particular.

A presente época –*The Golden Age*– correspóndese cos albores do medio televisivo, neste senso, a ‘ficción’ non se define aínda pola especificidade do novo medio e eríxese nunha adaptación dos eidos teatral e radiofónico para o inédito escenario catódico. Tal e como afirma Barnouw (1990: 130–134), as “episodic series”, herdadas da radio e emitidas en directo, nas que un ou máis personaxes se repiten a través dos diversos capítulos, malia que cada entrega sexa autónoma con respecto ás restantes, constitúen as primeiras manifestacións ficcionais dentro do novo medio.

Asemade, a temática familiar²⁷ e a de lei e orde²⁸ adoptan o *status* de ámbitos privilexiados ao seren abordados por estes produtos emerxentes.

Porén, os programas que máis éxito obteñen nesta etapa inicial son as “anthology series” (Barnouw, 1990: 154–167), caracterizadas por albergar diversos episodios completamente independentes entre si: carentes de vencellos entre personaxes e, de novo, emitidos en directo. Este é o caso de produtos como *Kraft Television Theatre* (NBC: 1947), *Ford Theater* (CBS: 1949), *Actors Studio* (ABC: 1948), *Colgate Theatre* (NBC: 1949), *Television Playhouse / Philco Television Playhouse / The Alcoa Hour* (NBC: 1948), *Studio One* (CBS: 1948) ou *Playhouse 90* (CBS: 1956), entre outros. Os anos comprendidos entre 1953 e 1955 correspóndense cos dunha maior fertilidade para este tipo de espazos.

Cada programa²⁹ reproducía os patróns dunha agrupación teatral: posuía un equipo técnico fixo e unha listaxe de actores rotatoria; a única diferenza coas táboas constituía o feito de que se representaba unha obra diferente cada sete días. Nun primeiro intre, as propias pezas teatrais, novelas ou relatos curtos actuaban como fonte para a elaboración dos guións televisivos pero a industria cinematográfica, consciente de que a eclosión da pequena pantalla contribuía ao descenso de espectadores nas butacas dos cinemas, reaccionou prohibindo o emprego de calquera texto sobre o que tivesen dereitos de filmación. Este límite outorgoulle pulo ao fornecemento dunha figura descoñecida e que resultaría capital para o desenvolvemento creativo do medio: trátase do escritor televisivo, responsable de elaborar guións completamente orixinais.

Segundo Cascajosa, a temática abordada nesta caste de producións definíase pola preponderancia do “realismo social”, en tanto mecanismo que somete a escrutinio “la restrictiva sociedad de la época” (Cascajosa, 2005: 19). Así, non resultaba estraño

²⁷ Este é o caso da comedia de situación *Aldrich Family* (NBC: 1949).

²⁸ Véxase ao respecto *Martin Kane*, *Private Eye* (NBC: 1949), *Mr. District Attorney* (ABC: 1951) e *Man against crime* (CBS: 1949).

²⁹ Estes espazos adoitaban ser emitidos os domingos pola noite, xornada na que as representacións teatrais estaban prohibidas. Por esta caste de programas, desfilan actores da talla de Paul Newman ou Sidney Poitier, así como directores tan prestixiosos como Sidney Lumet (Barnouw, 1990: 156).

asistir a programas que xirasen en torno a conflitos relativos ao racismo, drogas, desarraigo xuvenil ou mesmo os efectos da guerra.

4.1.2. O nacemento do telefilm.

Con todo, malia o incuestionable éxito deste tipo de espazos televisivos, a década dos 50 traerá consigo importantes cambios que provocarán un pronunciado novo rumbo na traxectoria do medio: a transición do directo cara a hexemonía do produto filmado. A contratación da actriz Lucille Ball pola *network* CBS, e os triunfos obtidos polo *show* que vai pivotar, marcarán un punto de inflexión nas dinámicas produtivas e contribuirán, de xeito decisivo, ao declive da ficción en directo. *I Love Lucy* (CBS: 1951) convértese na primeira serie –neste caso, comedia de situación– filmada da historia, constituíndo, en consecuencia, o nacemento do ‘telefilm’, entendido como relato televisivo de ficción filmado. Lucille Ball acada un rotundo éxito de audiencia e convértese nun auténtico fenómeno social cuxa influencia xerará un forte rebumbio en todo o sistema. Así, en 1952, *Man Against Crime* adáptase ao novo contexto e abandona o directo para transformase tamén en produto filmado. Neste mesmo panorama, aparece a serie *Dragnet* (NBC: 1952), un *crime drama*, tamén rodado, verbo das historias do departamento de Policía de Los Angeles (Barnouw, 1990: 133).

Os procesos de filmación contribúen á entrada das *majors* cinematográficas nun sector, o televisivo, con respecto ao cal, ata ese momento, se amosaran, polo menos, fondamente escépticas. Así, en 1954, ABC asina un contrato con Disney e, na tempada 1955–56, realiza o propio con Warner que producirá as *Warner Brothers Series*, título paraugas tralo que se agochan tres produtos: *Casablanca*, *King’s Row* e *Cheyenne*. A partir dese momento, o resto da industria cinematográfica penetrará, de modo xeneralizado, no novo medio (Barnouw, 1990: 193–195).

...esta forma narrativa que denominamos telefilm surgiu, según es comúnmente admitido, como una depuración rentable y operativa del cine de género hollywoodense. Como la fórmula a la forma, así se comportó el telefilm durante sus primeros años de vida respecto al cine clásico. Extrajo de él sus líneas maestras tanto en lo que a la lógica narrativa se refiere como a su concepción de la puesta en escena, imprimiéndoles acto

seguido un ritmo acelerado más propio de los tiempos que corrían y más acorde con la celeridad del medio de comunicación para el que se fabricaba (Sánchez-Biosca, 1989: 11).

De acordo coa análise que Sánchez-Biosca (1989: 12–13) realiza respecto dos vínculos existentes entre o cine clásico de Hollywood e o nacemento do telefilm, constatamos que ambos os dous casos albergan personaxes maioritariamente planos – manifestan poucos trazos de personalidade e perseguen unha meta moi precisa– que avanza por un relato rexido en base ao principio de causalidade e transparencia narrativa. Porén, a planificación do telefilm constrúese sobre o modelo máis simplificado da gramática clásica; a estrutura da narración xira en torno ás pausas publicitarias; e a reiteración que a caracteriza establece un vencello encuberto entre todas as unidades da serie. Finalmente, o telefilm, a diferenza do que acontece co cinema, diríxese cara un espectador colectivo: a familia.

A decisión, por parte das *majors*, de verter os seus esforzos no emerxente medio televisivo, logo de múltiples tentativas para obstaculizar o seu desenvolvemento, e a determinación, por parte das *networks*, de botar man da industria cinematográfica para crear un novo tipo de produtos que alimentasen a súa grella, susténtase na confluencia de moi diversos intereses: por unha banda, en 1948 (Barnouw, 1990: 115), coñécese a resolución da Corte Suprema verbo do caso *United States Vs. Paramount et al.*, segundo a cal ordenábase a Hollywood que executase a neta separación de exhibición, produción e distribución. Este acontecemento supuxo un forte golpe para unha industria –a cinematográfica– que se cría, ata ese intre, invencible.

Asemade, a partir de 1949, constátase un descenso notable de espectadores nas salas, feito que se explica, entre outras causas, debido á eclosión televisiva. Paralelamente, e como xa se expuxo en liñas anteriores, o rotundo éxito de *I Love Lucy* leva ás *networks* a cuestionarse sobre se están a materializar o modelo de negocio máis rendible. De feito, en virtude das primeiras producións filmadas, póñense de manifesto as carencias que presenta a televisión en directo. Así, de acordo con Castro de Paz (1999: 33–43), ademais do incuestionable éxito de audiencia que estaban a acadar, os telefilms supuñan un descenso considerable dos custos de produción, facilitaban as rodaxes en exteriores e os contratos dos actores resultaban máis baratos. Ao mesmo

tempo, o feito de que o directo só puidese ser emitido unha vez ocasionaba problemas con respecto ás diversas franxas horarias do país. As técnicas de reprodución da *live television* aínda distaban moito da perfección e algúns anunciantes comezaban a sentirse molestos coas excesivas doses de realismo social que transmitían as series antolóxicas, as cales entraban claramente en contraposición cos universos idílicos que trataban de construír os patrocinadores grazas ao consumo dos seus produtos. Neste controvertido panorama, vaise xerando, cada vez, cunha maior intensidade, a proliferación das series filmadas e a decadencia das antoloxías³⁰.

Si el telefilm contribuyó decisivamente al dominio sobre las emisoras locales y a la creación de una televisión nacional, remarcando cada vez más el control absoluto de las *networks*, las *majors* hollywoodienses obtenían una nueva e inagotable fuente de recursos para salir de la crisis en la nueva era televisiva. Del mismo modo que la televisión demostraba su dependencia con respecto a los productores de Hollywood, éstos asumían su necesidad vital de contar, para sobrevivir, con la televisión (Castro de Paz, 1999: 43).

Segundo Barnouw (1999: 213), en 1957, máis dun cento de telefilms xa estaban “on the air or in production”. A inmensa maioría correspondíanse coas “episodic-series” e podían clasificarse en “crime-mystery” e “western”. De feito, a industria televisiva xa contemplaba a exportación como unha salientable fiestra de negocio e así foron chegando ás pequenas pantallas españolas series tan emblemáticas como *Bonanza* (NBC: 1959), *Star Trek* (NBC: 1966), *Columbo* (NBC: 1971), *Starsky and Hutch* (ABC: 1975) ou *Charlie’s Angels* (ABC: 1976), como parte dunha ben nutrida listaxe de títulos que comparecían na paleotelevisión ou televisión sometida ao monopolio estatal español.

³⁰ Con todo, aparecen na grella algunhas antoloxías filmadas como *Alfred Hitchcock Presents* (CBS: 1955).

4.1.3. A fórmula *Hill Street Blues* e a segunda etapa dourada.

A comezos da década dos 80, logo dun dilatado período de hexemonía para as tradicionais *networks*, estas deberán adaptarse a un novo contexto: o da competencia provocada pola aparición das canles de cable. Tal e como postula Thompson (1996: 36–38), mentres que, en 1970, un 8% dos fogares estadounidenses recibían un servizo básico de cable, coa chegada de 1980, esta porcentaxe incrementábase ata o 23%. Asemade, en 1970, o 90% dos espectadores do *Prime Time*, ou franxa horaria de máxima audiencia, consumían produtos emitidos por algunha das *networks*. Poren, no ano 1989, esta cifra descende ata o 67%. O estado de crise que se desprende das estatísticas obriga a *NBC*, *CBS* e *ABC* a adoptar novas estratexias de programación e a apostar por relatos de ficción máis arriscados e innovadores.

Na configuración deste novo panorama, resulta de vital importancia o papel executado pola compañía MTM, creada por Grant Tinker, coa finalidade de producir os proxectos nos que ía traballar a súa esposa, a actriz Mary Tyler Moore³¹.

La filosofía de MTM era clara: reclutar al mejor talento disponible y dejarlo trabajar con libertad, con Tinker encargado de lidiar con los ejecutivos de las cadenas para lograr la menor interferencia posible en el trabajo creativo. En su momento este planteamiento se vivió como utópico en la industria, pero MTM logró ponerlo en práctica con el suficiente éxito como para cambiar el panorama del drama en televisión para siempre (Cascajosa, 2005: 31).

Sen dúbida, a serie *Hill Street Blues* (*NBC*: 1981) é considerada como o máis brillante dos produtos elaborados pola compañía. Ademais, tal e como constata Thompson (1996: 30), a súa aparición nas pantallas estadounidenses, primeiro, e nas de decenas de países aos que foi exportada, despois, constituíu “an entirely new standard for television drama”.

³¹ De feito, as propias siglas que conforman o nome da compañía correspóndese coas iniciais de Mary Tyler Moore. Un dos seus produtos máis salientables foi *The Mary Tyler Moore Show* (*CBS*: 1970).

Un dos proxenitores deste produto, Steven Bochco, é contratado pola MTM, en 1978, para “crear sus propios shows en régimen de participación de beneficios” (Zunzunegui e Zubillaga, 1988: 3). Deste xeito, e logo de que Bochco gañase dous premios Emmy polo seu traballo como escritor de guións en *Columbo*, nace *Paris* (CBS: 1979), serie que, segundo Zunzunegui e Zubillaga, converteuse nun auténtico “laboratorio”³² para a posterior *Hill Street Blues*. Esta última, tal e como destaca Cascajosa (2005: 32), nace como consecuencia do desexo de Fred Silverman, presidente da *NBC*, de dar vida a un drama no que converxesen a comedia policial *Berney Miller* (ABC: 1973) e a antoloxía docudramática *Police Story* (NBC: 1973). Deste xeito, aterra no universo catódico *Hill Street Blues*, relato televisivo paradigmático a nivel mundial, creado por Bochco e Michael Kozoll, que marca o inicio da segunda *Golden Age* para a pequena pantalla estadounidense e comeza unha nova forma de crear ficción que chega ata os nosos días.

Las características de la nueva ficción y su ruptura de las restricciones narrativas de la televisión precedente están en buena parte deletreadas en *Canción triste de Hill Street*: la cuidada caracterización de los personajes, la contaminación genérica, la multiplicidad de las historias por episodio, el protagonismo coral, la mezcla de humor y drama, los efectos formales de cine *verité* y el cuestionamiento de alguno de los tópicos culturales e ideológicos heredados de la televisión precedente (Álvarez Berciano, 1999: 238).

De acordo con Cortés–Muñoz, Rubio e Marzal (1989: 201), esta serie axústase ao modelo de esquema–familia ou “entramado de relaciones funcionales (roles) constitutivamente relevante para el desarrollo narrativo”. Zunzunegui e Zubillaga (1988: 4–6), pola súa parte, salientan a ruptura que o presente relato manifesta con respecto ás estruturas narrativas clásicas: abandónase a existencia dunha principal liña argumental a cambio dunha ostentosa proliferación de historias³³ nas que resulta

³² Neste proxecto, Bochco traballa con Michael Kozoll, un dos creadores de *Hill Street Blues*, e con, polo menos, seis dos actores que formarán parte da futura serie.

³³ Os autores chegan a contabilizar unha decena de historias no seo dun episodio de 47 minutos.

complicado discernir cales desenvolven un papel subsidiario. Asemade, a citada fragmentación reproduce, a nivel microestrutural, a división extrema, en infinidade de parcelas, que alberga o discurso televisivo no seu conxunto.

Por outra banda, Zunzunegui e Zubillaga (1988: 18–19) tamén observan que a progresión do acontecer ficticio en *Hill Street Blues* encaixa no modelo do “Universo Estacionario”: aquel no que se produce un fluxo continuo de enerxía e de materia pero, en cada punto, a media da materia e a enerxía permanece inalterable. Non se corresponde, polo tanto, cun universo estático, senón dinámico, no que a destrución de cada variable vese compensada por un aporte externo. Deste xeito, a comisaría eríxese nunha sorte de “nave espacial” que se asenta en “territorio enemigo”, mentres que o exterior se transforma nesa zona hostil na que constantemente se suceden actos de delincuencia: o número de actividades perniciosas permanece sempre constante porque o exterior non cesa na súa labor maligna. Atopámonos, en consecuencia, cun “equilibrio ecológico entre los depredadores (policías) y un exterior espontaneamente generador de delitos y de delincuentes”. (Zunzunegui e Zubillaga, 1988: 19). Polo tanto, o heroe non alberga a meta de aniquilar o caos colectivo pois este último, a propia carencia de orde, defínese pola súa omnipotencia; trátase do estado natural da vida.

En 1985, Steven Bochco é cesado no seu cargo por diferenzas coa MTM verbo do presuposto de *Hill Street Blues* (Cascajosa: 2005: 35). Acto seguido, a 20th Century Fox Television fíchoa para a realización dun novo proxecto: *L.A. Law* (NBC: 1986), serie que logrará combinar a televisión de calidade cun rotundo éxito comercial, eido no que *Hill Street Blues* desenvolvera un rol discreto malia o unánime aplauso da crítica e a infinidade de galardóns obtidos. Con todo, tende a considerarse *L.A. Law*, relato que transcorre nunha firma de avogados, como unha reprodución da súa predecesora, coa excepción da ausencia de ruído de fondo visual e sonoro, o cal pon de manifesto a carencia dese “deseo de realidade que aún se abría paso en la serie anterior” (Zunzunegui, 1989: 140).

Nos anos seguintes, Bochco converteríase no creador de outros relatos significativos para o medio que poñen de manifesto a necesidade, por parte das *networks*, de apostar por produtos innovadores que lles permitisen competir co cable: este é o caso de *NYPD Blue* (ABC: 1993) –segundo Cascajosa (2005: 44–45), o

primeiro “drama televisivo R” dirixido, en exclusiva, para adultos e con exhibición de espidos ou verbas politicamente incorrectas—, e a serie *Murder One* (ABC: 1995)³⁴.

4.1.4. Panorama competitivo: a aparición de Fox e HBO.

O dominio exercido polas tradicionais *networks* vese claramente ameazado coa irrupción, no panorama televisivo, do magnate da comunicación Rupert Murdoch. Este fixérase, en 1985, co gran catálogo de títulos da 20th Century Fox e posuía, prosigue Cascajosa (2005: 62)³⁵, material máis que suficiente para abastecer unha nova canle de televisión. En 1986, da man de Barry Diller³⁶, executivo forxado no seo da ABC, Murdoch encarga a un equipo de análises de audiencia que realice unha serie de estudos de campo. Nos resultados obtidos, ponse de manifesto que os espectadores atópanse desencantados coas *networks* e desexan unha programación máis innovadora. En consecuencia, Diller véndelle aos anunciantes que a Fox, nome da

³⁴ Outros relatos emblemáticos para a segunda *golden age* televisiva en Estados Unidos foron: *Dallas* (CBS: 1978), *Magnum* (CBS: 1980), *Falcon Crest* (CBS: 1981), *Remington Steele* (NBC: 1982), *The A Team* (NBC: 1983), *Miami Vice* (NBC: 1984), *Moonlighting* (ABC: 1985), *Thirtysomething* (ABC: 1987), *China Beach* (ABC: 1988), *Picket Fences* (CBS: 1992) ou *E.R* (NBC: 1994), entre outros. Mención aparte merece a aparición da serie creada polo controvertido cineasta David Lynch, *Twin Peaks* (ABC: 1990): “prime programa de televisión en ser elevado a la categoría de arte por críticos e investigadores académicos” (Cascajosa, 2005: 42).

³⁵ Remitirémonos, con profusión, nas vindeiras páxinas, á análise que a profesora Cascajosa Virino (2005: 62-194) realiza verbo da aparición de novas canles televisivas no contexto estadounidense e como este acontecemento condicionou a evolución do drama.

³⁶ Diller foi un dos grandes impulsores dos telefilms na década dos setenta, provocando que se centraran en temas de actualidade e que se emitisen una vez por semana. Da ABC, pasou a dirixir Paramount Pictures e, finalmente aterrou na 20th Century Fox, pouco antes de que Murdoch mercase o estudo.

emisora emerxente, dirixírase a un público urbano, de clase media–alta e a un grupo de idade situado entre os 25 e 54 anos³⁷.

A adquisición por dous millóns de dólares do grupo Metromedia que contaba con emisoras nos principais puntos do país e permitía chegar a un 20% dos fogares estadounidenses constituíu o primeiro paso para o nacemento da nova canle. A continuación, Murdoch e Diller levaron a cabo unha intensa campaña para conseguir emisoras afiliadas e chegar á totalidade do territorio estadounidense. Asemade, mercaron os dereitos de emisión, en exclusiva, dos partidos da Liga de Fútbol Americano.

A *Fox*, nos seus intres iniciais, optou por ofrecer poucas horas de programación para ir incrementando, paulatinamente, o seu tempo a medida que elaboraban novos espazos. Os seus directivos realizaron, finalmente, un chamamento á comunidade creativa de Hollywood ao afirmar que eles estaban dispostos a por en marcha produtos que as *networks* nunca se atreverían a emitir. De feito, a nova canle convértese na impulsora de comedias de situación sustentadas en familias pouco ou nada convencionais: este é o caso de *Married with Children* (*Fox*: 1987) ou da serie de animación *The Simpsons* (*Fox*: 1989), sen dúbida, produto clave non só para a *Fox*, senón tamén para as numerosas canles, a nivel internacional, que mercaron os seus dereitos de emisión como acontece, en España, con *Antena 3*.

Os produtos dirixidos a un público xuvenil tamén se manifestan como altamente rendibles e, deste xeito, a emisora decide outorgarlle pulo á creación dunha sorte de *Dallas* para adolescentes: *Beverly Hills, 90210* (*Fox*: 1990). Tralo éxito obtido, encárgaselle a Aaron Spelling e a Darren Star a elaboración dun formato de características semellantes pero nunha versión máis adulta, é dicir, mudan aos adolescentes por mozos e mozas independizados: así nace *Melrose Place* (*Fox*: 1992).

Pero a aposta televisiva de Murdoch céntrase tamén en produtos moito máis arriscados como *The X–Files* (*Fox*: 1993), serie creada por Chris Carter verbo de dous

³⁷Tralo nacemento da *Fox*, o resto das *mayors*, convertidas agora en complexos conglomerados industriais, optan por crear as súas propias canles de televisión. Así, Warner Bros crea *WB*, destinada fundamentalmente a un público adolescente e xuvenil, e Paramount da vida a *UPN*, canle destinada ao xénero fantástico e á ciencia ficción.

axentes do FBI que investigan sucesos de natureza paranormal, e que adquiriu o *status* de auténtico fenómeno sociolóxico; ou *Ally McBeal* (Fox: 1997), firma de avogados á que lle deu vida David E. Kelley e pola que pululan individuos cun nivel de excentricidade nunca visto en televisión.

Con anterioridade á creación da Fox, en 1972, nace HBO (Home Box Office), primeiro canle nacional estadounidense de cable³⁸, por parte da empresa editorial Time Inc. En 1975, baixo a dirección de Gerald Levin, convértese na primeira emisora televisiva en aproveitar o satélite xeoestacionario SATCOM1 para a transmisión regular de programación. De feito, a condición favorable da HBO con respecto á Fox residía en que o cable situábase á marxe das restricións establecidas pola FCC (Federal Communications Commission), o cal permitía a inclusión de altas doses de sexo e violencia nos seus espazos. Sen dúbida, unha das series máis emblemáticas para a presente canle é *The Sopranos* (HBO: 1999), cuxa liña argumental atópase pivotada por un mafioso que debe enfrontarse aos problemas que lle ocasionan as súas dúas familias. A elección dun personaxe que dista do politicamente correcto evidencia a mutación á que se está a ver sometida a ficción da pequena pantalla trala aparición de novas emisoras que abandeiran arriscadas propostas. A ruptura que supón a aparición de *The Sopranos*, relato que aspira á excelencia televisiva, serve como punto de inflexión para sinalar o inicio da terceira *golden age*, caracterizada pola proliferación das series de autor.

4.1.5. A terceira *Golden Age* e o drama de autor.

En 1999, o triunfo rotundo de *The Sopranos* nos premios Emmy supón outro duro golpe para as *networks* que xa son plenamente conscientes de que deben deseñar unha nova estratexia para enfrontarse ao cable. No ano 2005, poñamos por caso, o reparto da audiencia total atópase dividido nun 47 % para o cable básico, un 41% para as canles de onda hertziana e un 10% para as emisoras *premium*. Neste senso, as *networks* comezan a apostar, tal e como acontece na competencia, por dramas de

³⁸ Debido a que o presente epígrafe pretende só desenvolver un rol contextualizador con respecto ao obxecto de estudo, só nos deteremos nas canles máis representativas para analizar a evolución do 'drama'.

autor, nos cales a voz creadora asume tamén o rol de produtor principal malia non ter necesariamente unha ampla experiencia no sector.

A aparición de *C.S.I.: Crime Scene Investigation* (CBS: 2000), creada por Jerry Bruckheimer, e as súas posteriores versións ambientadas nas cidades de Miami e Nova York, constitúen un dos primeiros grandes triunfos para as *networks* nos albores do novo milenio e en plena belicosidade polo control da audiencia. De feito, as series de policía vertebradas en torno a tramas principais de enigma eríxense nun dos produtos máis carismáticos desta nova etapa, malia a súa dilatada experiencia no medio. Con todo, estes novos proxectos albergan inéditos matices como a vertente científica no caso de *C.S.I.* O resto das *networks* preparan tamén a súa resposta ao cable e, deste xeito, xorden propostas como *The West Wing* (NBC: 1999), *Desperate Housewives* (ABC: 2004) ou *Lost* (ABC: 2004), entre outras, en oposición a *24* (Fox: 2001), *Six Feet Under* (HBO: 2001), *The Wire* (HBO: 2002) ou *Prison Break* (Fox: 2005).

Neste contexto de innovacións, a construción dos personaxes centrais vese tamén sensiblemente alterada. Deste xeito, a ficción estadounidense atópase agora poboada por psicópatas como *Dexter* (Showtime: 2006), ou imperfectos pais de familia como o papel interpretado por David Duchovny en *Californication* (Showtime: 2007). O caso que nos ocupa, o do misántropo doutor Gregory House, encaixa nesta tendencia da nova ficción a retratar a vida de antiheroes que distan moito da encarnación das virtudes que, tradicionalmente, viñan representando os protagonistas da pequena pantalla. A terceira *golden age* avanza, en consecuencia, polo viero da provocación.

4.1.6. A metamorfose das series médicas.

O subxénero das series relativas ao eido da Medicina eríxese en terreo paradigmático á hora de constatar os novas pautas empregadas para outorgarlle volume aos entes ficcionais. Neste senso, tal e como afirma Baget i Herms (1989: 163), existe unha certa predisposición por parte dos espectadores dos relatos ambientados en hospitais, a agardar personaxes que desenvolvan unha misión protectora.

¿Qué es lo que espera la audiencia de las series médicas? Según las encuestas, espera básicamente seguridad y confianza. Seguridad en los adelantos científicos —en el progreso entendido en un sentido positivo y a la vez difuso— y confianza en los encargados de emplear estos instrumentos, es decir, los médicos. (Baget i Herms, 1989: 163).

Estas premisas foron respectadas nos albores do subxénero, etapa comprendida entre os anos 1950 e 1960, denominada por algúns autores como “paternalista” (Tous, 2010: 198) xa que, trala Gran Depresión e a Segunda Guerra Mundial, a Medicina adquire unha gran importancia no seo da sociedade estadounidense e a autoridade médica pasa a ser tratada case en termos de veneración. Asemade, as propias asociacións médicas vixiaban que os contidos non fomentasen angustia ou hipocondría. *City Hospital* (CBS: 1951), *The Doctor* (NBC: 1952), ou *Medic* (NBC: 1954)³⁹, entre outras, caracterizaron esta época de “héroes de bata blanca” (Baget i Herms, 1989: 164).

A estrea simultánea de *Doctor Kildare* (NBC: 1961) e *Ben Casey* (ABC: 1961) marca o inicio da verdadeira consolidación do subxénero. De feito, en ambas as dúas producións, amósase a relación médico–discípulo de forma positiva xa que o acceso ao coñecemento transmítese en ausencia de conflitos. Trátase, en consecuencia, dun trazo xenérico fundamental para a época: a formación do médico novo e idealista reproduce e salienta os valores médicos eternos (Tous, 2010: 199). Os dous doutores albergan, ademais, na súa natureza, un anhelo constante de perfección.

Entre 1970 e 1980, comeza a decaer o mito da Medicina mediante unha perda paulatina de confianza nas institucións que a sustentan (Tous, 2010: 201). *Marcus Welby* (ABC: 1969), unha das series de máis éxito nesta etapa, actúa aínda como epígono de Kildare e Casey, pero *Medical Center* (CBS: 1969) preocúpase, en esencia, da orde sociolóxica mentres que a *praxis* médica desenvolve unicamente unha función conxuntural. Tamén resulta característica deste periplo, a transposición xenérica: os personaxes pasan a ocupar campos de batalla no canto de consultas ou quirófanos. Esta tendencia ponse de manifesto en produtos como *M*A*S*H** (CBS: 1972),

³⁹ Primeiro programa do xénero emitido en *Prime Time*. Posúe un estilo documental semellante ao de *Dragnet* e alberga a vontade divulgativa propia da paleotelevisión (Tous: 2010: 199).

localizada na guerra de Corea. Ademais, en series como *St. Elsewhere* (NBC: 1982), a cal reflicte o influxo do realismo de *Hill Street Blues*, os doutores trabúcanse e a morte convértese nun final posible.

Coa chegada da década dos 90, o ritmo da ficción hospitalaria vólvese trepidante e prolifera o desenvolvemento de tramas de relación entre personaxes. *E.R* (NBC: 1994) e *Chicago Hope* (CBS: 1994) enmárcanse nesta nova tendencia da ficción estadounidense. Finalmente, a entrada no novo milenio defínese polo achegamento visual ás vísceras.

House lleva esta característica al extremo: las escenas médicas de tratamiento del cuerpo derivan de la espectacularidad al estilo *gore*, con la colaboración de la cámara microscópica. A partir de los 90 el cuerpo humano se convierte en fuente narrativa, en un dispositivo dramático (Tous, 2010: 206).

A través do estudo de caso que se pretende abordar nas vindeiras liñas, verbo dun relato emblemático no seo da eclosión da terceira era dourada do drama televisivo estadounidense, como é o caso da serie *House M.D.*, procederase a constatar, máis polo miúdo, cales son os trazos distintivos do novo subxénero médico no eido referente á construción do personaxe.

4.2. A serie *House M.D.*

Logo de adentar no relato televisivo seriado verbo da Medicina, iniciamos, a continuación, a abordaxe específica da serie obxecto de estudo.

4.2.1. Emblema para unha nova canle: o nacemento de *Cuatro*.

A serie *House M.D.* comeza a emitirse en España o 24 de xaneiro de 2006 na canle xeralista privada de cobertura estatal *Cuatro* que, asemade, iniciara as súas emisións poucos meses antes: concretamente, o 7 de novembro de 2005. *Cuatro*, nese momento propiedade do grupo Sogecable, pasa a ocupar a frecuencia que empregaba *Canal +*, mentres que esta última integraba a oferta de Digital + (UTECA, 2008: 246). Dende un primeiro intre, conséntase que a nova emisora realiza unha aposta decidida pola ficción dentro da súa grella. Así, nos dous primeiros meses de funcionamento, xa superara a oferta de *Canal +* nos dez meses anteriores. En canto á orixe das producións, o 65% dos capítulos emitidos son estadounidenses, fronte a un 20% de creación propia e un 9% procedente de distintos puntos de Europa (EGEDA, 2006: 200). As porcentaxes reflicten unha dinámica de traballo habitual nas canles emerxentes, as cales adoitan recorrer á ficción foránea como estratexia de programación (Buonanno, 1999: 31–32) debido ás seguintes causas:

- adquirir é máis sinxelo e inmediato que producir;
- a compra favorece a dispoñibilidade en grandes volumes cuantitativos de produtos para a grella;
- a citada dispoñibilidade favorece, en consecuencia, a cobertura de longos espazos de programación;
- e, ademais, os nomeados produtos xa foron amplamente testados no seu país de orixe e, en virtude do éxito obtido, desbordaron as súas fronteiras.

Neste contexto, en boa lóxica, a nova emisora bota man da ficción estranxeira, nomeadamente estadounidense, para capturar ao maior segmento posible de audiencia. Con todo, o caso da serie *House M.D.* supera as expectativas iniciais e, practicamente, dende o seu inicio, convértese no produto máis representativo, unha caste de abandeirado, para a nova canle, ao acadar uns excelentes resultados de audiencia⁴⁰.

Segundo o informe elaborado polo Centro Internacional de las Empresas de Comunicación (CIEC) para UTECA (Unión de Televisiones Comerciales Asociadas), a serie *House* ocupa o posto número 14 no *ranking* das cincuenta series de ficción con maior audiencia media do ano 2006, por enriba dela só se atopa outra produción estadounidense, trátase das tres versións de *C.S.I.: C.S.I.: Crime Scene Investigation*, (CBS: 2000), *C.S.I.: Miami* (CBS: 2002) e *C.S.I.: NY* (CBS: 2004). O resto da ficción que se sitúa en posicións máis elevadas foi producida no estado español.

As cifras obtidas por estas producións foráneas rompen coa hexemonía da que gozaba a ficción doméstica dende mediados da década dos noventa e perfilan un novo panorama. Así, Pedro Luís Barbero (2007:167–180) observa que a ficción xerada no estado español defínese polos seus trazos homoxéneos: imítase aquilo que acadou éxito e non se arrisca. A novidade, en consecuencia, tanto no eido argumental como no puramente técnico, adoita vir da man das creacións estadounidenses.

Un protagonista malencarado, maleducado, sucio y claramente antisocial como el doctor Gregory House era impensable hace unos meses dentro de una producción nacional en la que todos, y especialmente los protagonistas, son políticamente correctos. Sin embargo, son ya varios los personajes de algunas series españolas que han “adoptado”, sin tapujos, su carácter, su humor, sus hábitos, su forma de trabajar... aunque no sean médicos. House ha puesto de moda a los “bordes” con frases ingeniosas (Barbero, 2007: 168).

⁴⁰ Durante a emisión da primeira tempada, a serie mantivo una cota de pantalla media do 11,04%. Na segunda, a porcentaxe ascende ao 15,9%. En Estados Unidos, durante a emisión dos 22 primeiros episodios, obtivo, de media, 18 millóns de espectadores para a canle Fox (Tous, 2010: 191-192).

O misántropo Gregory House, malia o pouco convencional da súa conduta, logra consolidarse nun panorama hostil, o do *prime time* español, ata ese intre dominado pola produción propia. Ademais, *Cuatro* sérvese desta serie, transformada en pseudo-imaxe corporativa, para impulsar e mesmo blindar a aparición doutros novos espazos na súa grella⁴¹. O éxito obtido polo relato obxecto de estudo atópase, de acordo con Ibáñez (2007: 211), intimamente vinculado aos cambios aos que se veu sometida a sociedade española nos últimos vinte anos.

El atractivo de House no reside tan sólo en la inyección de adrenalina audiovisual que ofrecen sus capítulos o en el potente carrusel de sensaciones y de juegos de competencia lectora que nos hacen vivir sus historias. Hay algo más. Algo que se intuye a partir del cruce del universo que propone House con algunos datos que forman parte de la realidad española, sobre todo con los que nos remiten al vertiginoso proceso de modernización social experimentado en los últimos 20 años. Un período de crecimiento que permite entender, sin ir más lejos, la presencia de la multinacional Repsol-YPF en los lomos de la moto de House (Ibáñez, 2007: 211).

Logo de definir o impacto que este controvertido produto da *Fox* logrou no contexto español, procederáse, nos seguintes epígrafes, a sintetizar as consideracións que diversos autores teñen postulado en torno á natureza xenérica do relato: o armazón estrutural que o constitúe e as diferentes temáticas que aborda.

⁴¹ “La serie interpretada por Hugh Laurie, que desde el principio de su aparición emitía dos episodios por noche, cuando estaba próxima a acabar la temporada, sustituyó su segundo capítulo por uno de la que se pretendía que fuera el nuevo éxito de las noches de los martes en *Cuatro: Anatomía de Grey* (*Grey’s Anatomy*, ABC: 2005) también ambientada en un hospital y que gozaba de más éxito en Estados Unidos, si cabe, que su predecesora. De esta forma, al acabar el capítulo de *House* la audiencia se quedaba a ver “una nueva de médicos”. Cuando *House* finalizó su temporada, los espectadores estaban tan enganchados a *Anatomía de Grey* que los médicos residentes siguieron conservando sus buenos índices de audiencia durante todo el *prime time*” (Barbero, 2007: 176).

4.2.2. Xénero híbrido, reiteración estrutural e parábola pedagóxica.

A serie *House M.D.* é un drama televisivo estadounidense creado por David Shore para a canle Fox. Este avogado que abandonou a Xustiza para dedicarse ao eido da televisión, ademais de produtor executivo do presente programa e autor dalgún dos seus guións, tamén desenvolveu, con anterioridade, idéntico rol en *Family Law* (CBS: 1999) ou *Hack* (CBS: 2002). En *Century City* (CBS: 2004) e *Beggars and Choosers* (Showtime: 1999), actuou como *Consulting Producer*, mentres que en *Law and order* (NBC: 1999) e *Traders* (Global Television Network: 1996) traballou como *Supervising Producer*. O equipo encabezado por Shore completáno, durante a primeira tempada, Paul Attanasio⁴², Katie Jacobs⁴³ e Bryan Singer.

O relato desenvólvese no hospital universitario Princeton Plainsboro, en Princeton (Nova Jersey) e xira en torno á “praxis medica de un brillante especialista antisocial” (Tous, 2010: 191). Asemade, prosigue a autora, o relato obxecto de estudo responde a unha hibridación xenérica⁴⁴ en tanto fusiona a temática hospitalaria coa estrutura das series de policía (Tous, 2010: 192). Cada episodio atópase vertebrado por unha trama principal de enigma (caso por resolver = enfermidade por curar) combinada con outras subtramas ou conflitos de relación entre personaxes que se prolongan a través de diversos capítulos. Esta rixida fórmula alberga os seguintes estadios:

⁴² Attanasio está casado con Katie Jacobs. Entre os anos 1984 e 1987 traballou como crítico de cine para o *Washington Post*. Comeza a escribir para televisión en virtude da serie *Doctor Doctor* (CBS: 1989) e estivo a piques de gañar un Oscar grazas ao guión adaptado de *Quiz Show* (Redford: 1994).

⁴³ Jacobs e Attanasio posúen a produtora *Heel and Toe Films*, que participa na elaboración de *House M.D.*

⁴⁴ De acordo con Ibáñez (2007: 196), a presente serie pode considerarse o resultado de fusionar dous textos tan paradigmáticos como *ER* e *CSI*.

- I. O misántropo doutor Gregory House acepta facerse cargo dun determinado paciente⁴⁵ logo de constatar que o mal que este último sofre é o suficientemente críptico como para poñer a proba a capacidade do médico para chegar á súa resolución. Esta etapa correspóndese co incidente incitador ou suceso que desencadea o resto da historia.
- II. A partir dese punto inicial, o equipo de doutores establece diversas hipóteses verbo da enfermidade e trata de facerlle fronte con diferentes tratamentos que, sucesivamente, resultan non ser os axeitados. Cada erro convértese nun punto de xiro ou cambio brusco no rumbo primixenio do relato ata chegar á crise: punto de xiro irreversible.
- III. Cando semella que o caso é imposible de resolver, House experimenta, de súpeto, un golpe de intuición, case sempre desempeñando algunha actividade ou mantendo algunha conversación que nada teñen que ver co mal do paciente, o cal se debate entre a vida e a morte. A continuación, o doutor procede a contrastar a validez desa derradeira hipótese. Este é o clímax da historia ou punto de máxima tensión dramática.
- IV. O paciente logra, en último termo, sobrevivir grazas ao diagnóstico do médico: House nunca se trabaça.

Con respecto a esta inmutable e, en consecuencia, previsible arquitectura, Ibáñez (2007: 196–199) afirma que do fomento da des–dramatización, emerxe un retroceso constante baseado no espectáculo visual. Noutras verbas, constátase un “eterno retorno que tan solo nos remite al complejo y arriesgado virtuosismo de la variación” (Ibáñez, 2007: 199). Deste xeito, “todo se reajusta y vuelve a la casilla de inicio, a un punto de partida que parece inalterable” (Ibáñez, 2007: 198).

En base a unha estrutura narrativa reiterada, cada entrega episódica comparece ante o espectador como un labirinto cuxa saída é coñecida de antemán pero que, con

⁴⁵ Con anterioridade á emisión da cabeceira da serie, emítese una secuencia, a presentación do enigma que deba ser resolto, na que se pode ver a un individuo, diferente en cada entrega, sufrindo unha caste de ataque nun intre da súa vida cotiá.

todo, resulta desexable percorrer. Ibáñez (2007: 199–213) postula que o atractivo da presente serie, malia a carencia do efecto sorpresa, reside no seu forte compoñente crítico: isto é, a produción *House M.D.* eríxese nun auténtico relato filosófico. Dende esta perspectiva, a enfermidade comparece como resultado das fendas na boa orde social e cultural. Na meirande parte das ocasións, prosigue o autor, estas disfuncións teñen a súa orixe no eido dos afectos e/ou no ecosistema familiar. De feito, as relacións afectivas, tal e como acontece cos personaxes habituais da serie, os cales se corresponden co perfil de individuo solitario que vive absolutamente centrado no eido laboral, actúan como fonte de desequilibrio e melancolía. Asemade, a organización social do traballo fomenta a construción dun entorno hostil no que predomina a competición por acadar a excelencia profesional.

Visto así, el carácter huraño y distante de House no hace más que poner en evidencia la ceguera de una sociedad biempensante que se niega a reconocer el origen social de muchos de los nuevos riesgos que afectan a la vida presente y condicionan la futura. Y es en este punto cuando podemos hablar largo y tendido de los placeres que nos proporciona House. Es aquí donde comienza el disfrute de un personaje y de una serie que nos sitúa ante un verdadero *tour de force* en materia de pedagogía televisiva (Ibáñez, 2007: 208).

O propio creador da serie, David Shore, afirma que "mi principal interés es reflexionar sobre las relaciones humanas, uno de los temas fundamentales de la literatura" (Punzano, 2006). Asemade, o produtor executivo salienta que o espectador xa non agarda asistir a relatos nos que os personaxes son heroes, en consecuencia, a ficción televisiva actual "puede mostrar con sutileza la complejidad de un ser humano" (Punzano, 2006).

4.2.3. House versus Holmes. Trazos definitorios do personaxe central: xenialidade, misantropía e drogodependencia.

En 2006, David Shore asiste a Kosmópolis, a bienal literaria que se celebra en Barcelona, na que ten a oportunidade de reivindicar a escrita de guións para televisión como unha forma máis de literatura⁴⁶. Alí, diserta verbo da natureza do personaxe de Gregory House e recoñece publicamente que se trata dunha “versión moderna y exagerada de Sherlock Holmes” (Punzano, 2006). Pola súa parte, Tous (2010: 193–194) analiza as similitudes entre ambos os dous entes ficcionais e constata que

La serie es un homenaje explícito al detective creado por Sir Arthur Conan Doyle en 1887, con la novela policíaca *Estudio en escarlata* (*A Study in Scarlet*). Los dos personajes son genios en su profesión, en la que utilizan la deducción más racional y menos empática posibles, compartiendo una fuerte aversión a establecer vínculos emocionales con pacientes o clientes. No quieren justicia (salvar vidas en el caso de House), sino resolver el misterio. Les interesa el rompecabezas (Tous, 2010: 193).

O personaxe de Sherlock Holmes está inspirado nun profesor de Medicina que lle deu clase ao escritor Arthur Conan Doyle. Doyle coñeceu a Joseph Bell House, pois este era o seu nome, en 1877, dez anos antes da publicación de *A Study in Scarlet*, novela que presenta ao controvertido detective e que servirá de punto de partida para a construción dun dos personaxes máis coñecidos da literatura universal. A observación minuciosa era unha das características que definían a este doutor, quen pode ser considerado como un dos precursores no eido da Medicina forense. Asemade, Bell House participou na investigación que Scotland Yard realizou en torno a Jack, o destripador.

Ao comezo da novela *A Study in Scarlet*, Watson, acabado de chegar da segunda Guerra Afgana, onde exerceu a súa profesión de doutor, está a buscar un apartamento en Londres para quedarse a vivir. Un coñecido, o mozo Stamford, que fora pasante seu en Barts, fálalle dun tal Sherlock Holmes, o cal, ao parecer, vive so e

⁴⁶ De acordo con Shore, sitúase Ibáñez (2007: 213) ao considerar que a serie obxecto de estudo contribuíu “a la legitimación del concepto de cultura televisiva en España”.

podería precisar dun compañeiro. Con todo, Watson escoita a seguinte advertencia por parte de Stamford:

–Todavía no conoce usted a Sherlock Holmes –dijo–; quizá no quiera usted tenerlo por compañero permanente (Conan Doyle, 1980: 9).

Unhas poucas liñas máis adiante explica os fundamentos da súa dúbida:

–No es fácil expresar lo inexpressable –respondió, riéndose–. Holmes es un tanto demasiado científico para mi gusto... Da casi en la inhumanidad. Podría imaginármelo administrándole a un amigo un pellizco del último alcaloide vegetal descubierto, no por malignidad ¿entiende? Sino simplemente por un espíritu de indagación, para hacerse idea cabal de sus efectos. Para hacerle justicia, creo que se lo tomaría él mismo con la misma prontitud. Según parece, siente pasión por los conocimientos definidos y exactos (Conan Doyle, 1980: 10).

Asemade, no primeiro dos seus encontros e en virtude dunha minuciosa observación que o caracterizará ao longo de toda a novela e que lle permitirá descifrar o enigma que emerxe en torno á aparición dun cadáver, Holmes é quen de deducir que Watson acaba de chegar de Afganistán sen atoparse en posesión de ningún tipo de información previa verbo da súa persoa.

A aparente frialdade, ou carencia de empatía, coa que o personaxe de Doyle aborda as súas investigacións, baseada nun apetito voraz por desentrañar os casos máis crípticos, constitúe un dos primeiros trazos que Holmes comparte con House. Ao mesmo tempo, prosigue Tous, ambos os dous entes ficcionais, manifestan unha forte dependencia por certas substancias farmacolóxicas: Holmes consume cocaína e House, vicodina, pertencente, esta última, á familia dos opiáceos. No que respecta á música, Holmes goza de tocar o violín e House adoita interpretar melodías co piano ou coa súa guitarra eléctrica. Finalmente, o paralelismo entre os personaxes Watson / Wilson (o mellor amigo de House) tamén resulta palpable.

Wilson y Watson cumplen el rol de *sidekick*, el compañero de los superhéroes (Batman/Robin, por ejemplo). Ambos sienten debilidad por las mujeres –Wilson tiene que aguantar las bromas de House al respecto, y se separa de su mujer en la segunda temporada– y no son tan brillantes como sus respectivos amigos. Wilson es el único que es sincero con House, que le dice la verdad, y que conoce bien sus puntos débiles – el hecho de que House no se guste, por ejemplo. House y Holmes inspiran admiración y respeto, pero no afecto (Tous, 2010: 194).

De acordo con Jerold J. Abrams (2009: 64), o personaxe de Tobias Gregson, detective en Scotland Yard, tamén garda certos paralelismos coa construción da personaxe da doutora Cuddy, directora do hospital no que traballa House.

Gregson presenta a Holmes sus casos más difíciles, aquellos que no puede resolver, así como Cuddy lleva sus casos más difíciles a House cuando nadie más en el hospital Princeton–Plainsboro tiene la menor idea de cómo hacerlo (Abrams, 2009: 64).

Cuddy recorre a House porque é coñecedora da súa xenialidade á hora de resolver os máis enigmáticos casos clínicos posto que o doutor amósase, episodio tras episodio, infalible á hora de descifrar complexas patoloxías. Boa parte do éxito de House susténtase na súa metodoloxía de traballo: tanto House como Holmes consideran, continúa Abrams (2009: 63–78), que o establecemento de deducións correspóndese coa vía que os conduce cara a verdade. Porén, este autor afirma que, no método dedutivo, as inferencias carecen de erros, feito este que non se pon de manifesto en House xa que o doutor trabúcase ao longo de cada episodio ata que, preto do final do mesmo, descubre a resposta aos interrogantes formulados e salva a vida do paciente. En consecuencia, segundo Abrams, House e Holmes recorren á operatividade das abducións ou xuízos que se establecen sobre acontecementos a partir de indicios e observacións. Ademais, House e Holmes tamén experimentan o *musetnent* ou estado de soño previo á inferencia.

Al principio Watson no entiende bien lo que pasa con el extraño cambio en la mente de Holmes. Pero poco a poco se da cuenta de que este trance parecido al de los zombies es un paso esencial y previo a la resolución de cualquier caso muy difícil. Después de asimilar pistas en la búsqueda, Holmes se refugiará en sus habitaciones de Baker Street y se sumergirá profundamente en su sillón, escuchando música con “una expresión ausente y distraída en sus ojos” (Abrams, 2009: 71).

De modo moi semellante, House péchase no seu despacho mentres escoita música e xoga cunha diminuta pelota. O único trazo substancial que diferenza aos dous personaxes é o da coxeira, inexistente no caso de Holmes.

Constatouse, ata o de agora, que a soidade, moitas veces illamento fomentado polo propio individuo, e a dor constitúen dúas constantes na evolución do ente ficcional Gregory House. Neste senso, resulta de gran relevancia a análise que deste personaxe realiza Jennifer L. McMahon (2009: 25–37). A autora tenta aplicar os postulados do filósofo francés Jean Paul Sartre, expostos na súa obra *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique* (1943), á natureza do misántropo doutor.

McMahon sinala que a filosofía de Sartre subliña a ansiedade que provoca no ser humano a súa relación cos demais e o xeito en que esta angustia é quen de limitar a autonomía individual. As relacións no entorno social adquiren o *status* de fonte de conflito pero, ao mesmo tempo, resultan indispensables para o ser. Esta ambivalencia, en virtude da cal rexeitamos e precisamos ao outro, explícase en base a tres causas principais: os demais constitúen obstáculos para materializar a nosa liberdade; os demais tenden a considerarnos como obxectos mentres que o propio individuo tende a identificarse máis coa noción de mente que coa noción de corpo; e os demais prívannos de exercer o noso dominio ou primacía despertando en nós sentimentos de antagonismo.

A serie *House M.D.* e, nomeadamente, o seu protagonista, de acordo coa autora, materializa estas tres premisas. Así, a misantropía, que caracteriza ao personaxe central, pon de manifesto a ameaza que os outros encarnan para o propio individuo. Ao mesmo tempo, o doutor trata como obxectos, faltándolles ao respecto e mesmo rozando o improprio, aos seus pacientes, en especial a aqueles que non albergan na súa patoloxía, un enigma por descifrar. Finalmente, o médico enfróntase a todo aquel que cuestione os seus métodos, ou as conclusións ás que chega, e non sente ningún tipo de

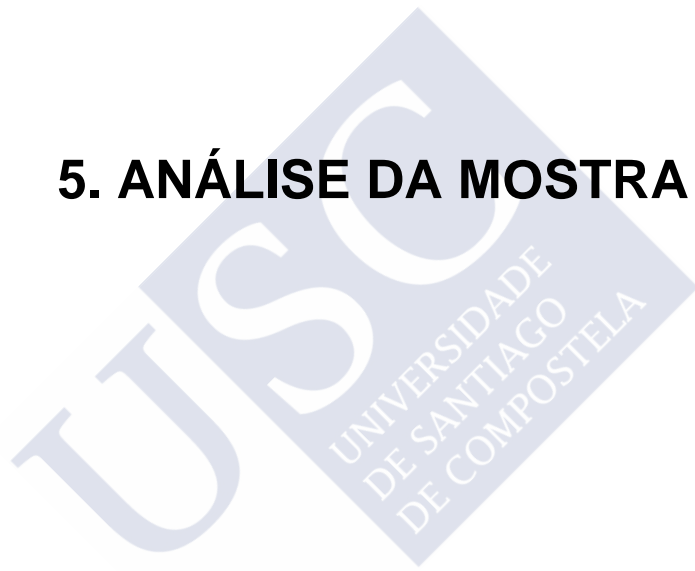
pudor ao violar as normas estipuladas con respecto á *praxis* médica. De modo paradoxal, Gregory House, asegura McMahon, precisa daqueles aos que repudia xa que, na súa ausencia, carecería de interrogantes aos que procurar respostas.

No capítulo que nos sucede, procedemos a analizar o deseño do devandito ente ficcional, así como aos restantes personaxes habituais e protagonistas da serie obxecto de estudo, de acordo cos obxectivos e co protocolo establecido no capítulo metodolóxico (Cfr. § 2.).





5. ANÁLISE DA MOSTRA





O epígrafe que aquí se inicia atópase parcelado en seis apartados subsidiarios, relativos a cada un dos personaxes protagonistas e habituais da serie *House M.D.*, cuxo proceso de construción, a través da arquitectura episódica, será minuciosamente analizado ao longo das seguintes páxinas.

Así, en primeiro lugar, abordarase o deseño do ente ficcional Gregory House (G.H.), médico especialista en diagnóstico e encarnado polo actor Hugh Laurie, a quen vemos na seguinte captura de pantalla extraída do relato obxecto de estudo.



A continuación, presentárase a xénese da personaxe Lisa Cuddy (L.C.), directora do hospital no que traballa G.H. e interpretada pola actriz Lisa Edelstein, a quen observamos na seguinte imaxe.



O terceiro epígrafe situado na análise da mostra correspóndese coa abordaxe de Eric Foreman (E.F.), neurólogo que traballa ás ordes de G.H. e encarnado polo actor Omar Epps.



En cuarto lugar, acometerase a construción do ente ficcional James Wilson (J.W.), oncólogo e mellor amigo de G.H. A este personaxe dálle vida Robert Sean Leonard, a quen podemos ver na seguinte captura de pantalla.



Allison Cameron (A.C.), inmunóloga tamén ao servizo de G.H. e encarnada por Jennifer Morrison, abrangue o quinto epígrafe da análise da mostra.



Finalmente, o derradeiro apartado atópase centrado no personaxe de Robert Chase, médico tamén subordinado a G.H. e interpretado polo actor Jesse Spencer.



Ademais, cómpre matizar que cada análise responderá a unha idéntica estrutura: nun primeiro momento, acometerase o estudo da esfera socio–profesional ou periférica de cada personaxe para, nun segundo intre, afondar na configuración da súa dimensión íntima ou persoal. Finalmente e unha vez expostos o conxunto de sucesos que cada ente ficcional executa e/ou padece, estes últimos serán clasificados nun determinado tipo psicolóxico, ademais de abordarse, ao mesmo tempo, a natureza da súa evolución ao longo das diversas entregas episódicas.

5.1. Gregory House (G.H.).

O nome de Hugh Laurie, actor encargado de dar vida ao doutor G.H., aparece escrito, na cabeceira da serie obxecto de estudo, a carón do debuxo dun cerebro, tal e como amosa a seguinte captura de pantalla.



Se consideramos esta parcela do relato –a cabeceira– como o único fragmento que se reitera en cada capítulo e que se corresponde cunha sorte de estigma identificador que sitúa ao destinatario ante un xénero televisivo e eido temático concreto, cando non favorece o recoñecemento inmediato do produto que comparece en pantalla, deducimos que, deliberada e reiteradamente, os creadores da serie sinalan a G.H. como o cerebro diexético –tal é a metáfora visual que se propón– que dotará de cohesión á

sinfonía argumental da que se nutre cada entrega episódica. Noutras verbas: o personaxe de G.H. eríxese en útil preciso –nuclear, podería aseverarse– para o desenvolvemento e/ou resolución das diversas tramas e subtramas que compoñen cada capítulo. Tal e como veremos no presente apartado, non existe apenas conflito que se sitúe á marxe deste ente ficcional sinérxico: imán que atrae a confluencia das diversas confrontacións episódicas.

Neste senso, o doutor pivota a trama principal de enigma que vertebra cada capítulo e que xira en torno a un enfermo cuxos síntomas cifran unha patoloxía que o equipo de médicos debe descubrir para proceder a unha posterior cura. Asemade, deste conflito primordial, van emerxendo as distintas confrontacións ou tramas de relación entre personaxes, nas que G.H. tamén intervén de xeito decisivo.

Así, cos doutores Eric Foreman (E.F.) e Robert Chase (R.Ch.), relaciónase, maioritariamente, en virtude dunha caste de conflito que tipificamos como ‘trama de aprendizaxe’: liortas froito dos debates entre pupilos e mentor. Mentres que E.F. (cfr. § 5.3.) cuestiona, constantemente, os métodos de G.H., cos que non se atopa en absoluto de acordo; R.Ch. tenta emular ao seu xefe, comportarse tal e como el o fai. Con todo, o primeiro mantense fiel ao seu mentor, mentres que o segundo, tal e como veremos (cfr. § 5.6.), acaba traizoándoo por medo a perder o seu posto de traballo. O rol de G.H. resulta capital, non só á hora de contribuír ao avance da trama⁴⁷, senón porque, no transcurso da mesma, a través dos episodios, o xefe vai indagando na historia de fondo, ou vida fóra do tempo do relato, dos seus pupilos: en virtude da súa intuición e desaforada capacidade indagatoria consegue extraer, en cada un deles, o suceso traumático, instaurado na bagaxe pasada⁴⁸, que permite comprender a súa conduta presente. En consecuencia, o personaxe G.H. actúa como útil que volve explícitos aos restantes entes ficcionais ante o espectador. Dos diversos episodios, emanan unha serie de interrogantes en torno ás pautas de comportamento que tanto E.F. como R.Ch. desenvolven: inconformismo e conformismo, respectivamente. A misión do mentor

⁴⁷ Na meirande parte dos episodios, a trama de aprendizaxe actúa como subtrama en tanto o seu punto de emerxencia sitúase na trama principal de enigma.

⁴⁸ En ocasións, o devandito proceso de investigación adquire o *status* do que demos en chamar ‘trama familiar’: o trauma instaurouse como consecuencia dun conflito de índole familiar.

consistirá, pois, en indagar para descubrir que factor do pasado desencadea esta caste de condutas.

Pola contra, o doutor mantén un vínculo sensiblemente distinto coa súa outra pupila, a cal tamén forma parte do equipo de médicos que se atopa ao seu servizo: a doutora Allison Cameron (A.C.) (cfr. § 5.5.). A relación entre ambos os dous tradúcese no que tipificamos como unha ‘trama amorosa’: a moza séntese atraída polo seu xefe pero non logra que este recoñeza os sentimentos que tamén experimenta con respecto a ela⁴⁹. Novamente, do transcurso do conflito, capítulo tras capítulo, emerxe unha caste de interrogantes verbo do modo de comportase de A.C., a cal, por exemplo, amósase incapaz de transmitir malas novas aos enfermos. A meta de G.H. será descifrar o enigma que se agocha tras esa sorte de conduta e desvelar o suceso traumático que reside, novamente, na historia de fondo da personaxe.

Pola súa parte, o vínculo que une a G.H. con James Wilson (J.W.) (cfr. § 5.4.) e Lisa Cuddy (L.C.) (cfr. § 5.2.) tradúcese no que demos en denominar como ‘trama de amizade’, no caso do primeiro, e ‘trama de loita de poder’, para a segunda⁵⁰. J.W. é o mellor amigo de G.H. e, en consecuencia, o seu gran confidente. Dende esta perspectiva, e en dirección contraria ao que sucedía cos personaxes precedentes, o ente ficcional J.W. converterase no encargado de intentar indagar na historia de fondo, ou vida fóra do tempo do relato de G.H., para volvela explícita ante o espectador. G.H., doutor especializado en diagnóstico, caracterízase, ademais de pola súa coxeira, por unha máis que salientable misantropía que o leva a non querer tratar directamente cos pacientes e a expresarse cun infinito sarcasmo de matices politicamente incorrectos. Ademais, négase a vestir bata branca, desafiando as normas, malia que, ao mesmo tempo, conte cunha desbordante capacidade analítica que o leva a descifrar as máis crípticas patoloxías. En suma, o ente ficcional J.W. tenta evidenciar o ámbito máis íntimo do amigo e obter as respostas precisas para comprender parte da súa extravagante conduta: desenvolve, por tanto, o rol de G.H. –en tanto indagador de vidas alleas– con respecto ao propio G.H.

⁴⁹ Tal e como sucede coa ‘trama de aprendizaxe’, a ‘trama amorosa’ adoita actuar como subtrama ou conflito subsidiario da trama principal de enigma.

⁵⁰ De novo, atopámonos ante conflitos subsidiarios da trama principal de enigma.

Nembargante, no caso de L.C., directora do hospital no que o misántropo doutor traballa, o vínculo defínense por unha loita constante para que este último cumpra coas súas obrigas na consulta do centro e atenda tamén a pacientes con patoloxías comúns. A ‘trama de loita de poder’ convértese, deste xeito, en punto de emerxencia para a ‘trama de distensión’: pequenas secuencias humorísticas, situadas maioritariamente na clínica do hospital, e que serven para romper a tensión dramática imperante no conxunto do episodio. No transcurso das mesmas, o médico trata aos enfermos botando man de comentarios sarcásticos. O ente ficcional L.C. debe supervisar o traballo realizado por G.H. e lograr, deste xeito, que este último se someta aos protocolos.

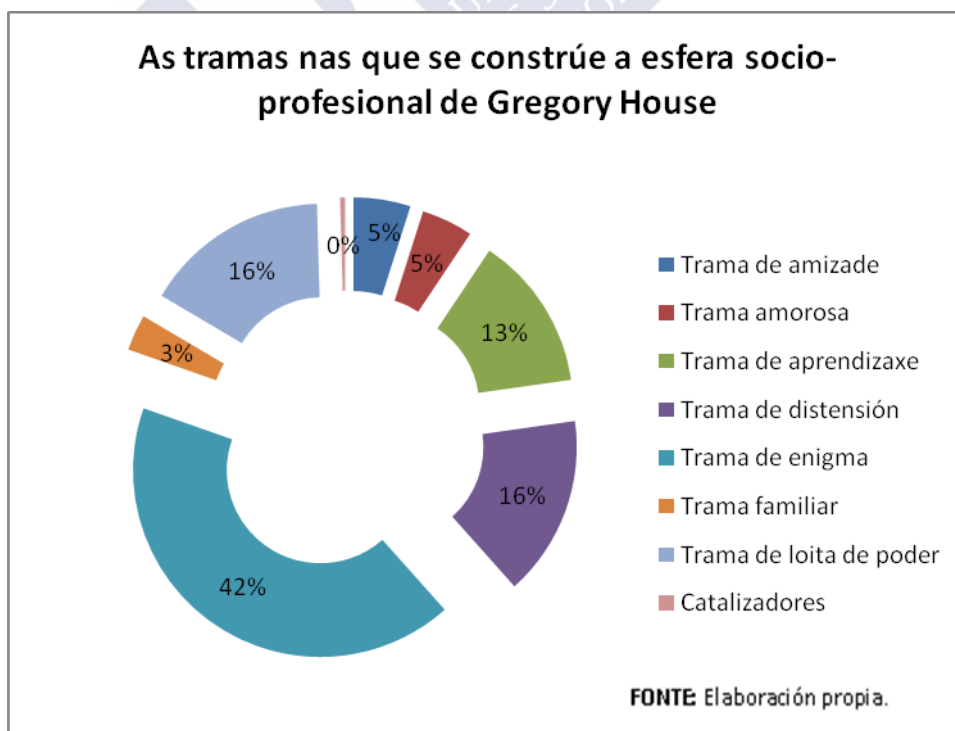
En síntese, e en base ao ata aquí exposto, avanzamos que o personaxe G.H. desenvolve un rol instrumental de cara a *de(con)struír* os entes ficcionais, isto é, evidenciar os sucesos segredos que os restantes personaxes padeceron fóra do tempo do relato pero que, á súa vez, condicionan a conduta presente: G.H. derrúe a aparencia do ente ficcional para coñecer a natureza das súas motivacións profundas e outórgalle, deste xeito, unha nova significación ante o destinatario. Asemade, a conduta do propio G.H. constitúe un enigma, en si mesmo, e o coñecemento da súa raigaña tamén se corresponde cun anhelos que o transcorrer argumental debe acabar satisfacendo. Neste senso, o ente ficcional J.W. desenvolve o rol instrumental propio do misántropo doutor e logra aproximarse á súa parcela máis íntima para volvelo o máis explícito posible ante o espectador.

Procederemos, nas vindeiras liñas, a definir os parámetros en base aos cales foron trazadas as esferas de G.H., tanto a periférica ou eido externo –esfera socio–profesional– como a súa vertente máis privada –esfera persoal–.

5.1.1. A construción da esfera socio–profesional G.H.

A trama principal de enigma que verteбра cada entrega episódica e que consiste en descifrar a patoloxía inherente a un críptico cadro sintomático, contribúe, de modo máis sensible –pois ocupa un 42% do cómputo global da esfera–, a construír o eido socio–profesional G.H. En segundo lugar, sitúanse as tramas de distensión e de loita de poder –cada unha cun 16%–, mentres que a trama de aprendizaxe abrangue a terceira posición ao lograr un 13%. As restantes castes de conflito correspóndese con espazos residuais da esfera.

A trama de enigma constitúe o traballo diario que deben realizar o misántropo doutor e o seu equipo de médicos así que, en boa lóxica, pivota gran parte da súa parcela socio-profesional porque é, no seo desta caste de conflitos, onde G.H. manifesta as súas aptitudes laborais. A trama de loita de poder, a cal actúa como punto de emerxencia para a trama de distensión, tamén contribúe ao deseño da esfera que nos ocupa en tanto se traduce nas constates liortas que enfrontan a G.H. coa directora do hospital, L.C., a fin de lograr que o primeiro respecte os protocolos e atenda a pacientes con patoloxías comúns na clínica do centro. Finalmente, o gran peso da trama de aprendizaxe, moi por enriba das confrontacións amatorias ou de amizade, débese, por unha banda, a que estas últimas resultan máis salientables de cara á configuración da esfera persoal e, pola outra, ten a súa razón de ser en que os procesos de aprendizaxe aglutinan a tres personaxes, no canto de dous. En consecuencia, cando nos referimos ao gran peso da trama de aprendizaxe na configuración da esfera socio-profesional, sinalamos os conflitos que enfrontan a G.H. e a E.F., por un lado, e a G.H. e a R.Ch, polo outro. O seguinte gráfico representa as porcentaxes de participación de cada caste de liorta no deseño dos eidos laboral e profesional de G.H.



En total, o personaxe que nos ocupa desenvolve accións cruciais, de cara á construción da presente esfera, en vinte e catro escenarios diferentes. De todos eles, o máis significativo correspóndese co corredor do hospital, o cal, en 55 ocasións, acolle, ao longo da primeira tempada da serie, participacións relevantes de G.H., representando o 25% deses vinte e catro espazos. En segundo lugar, sitúase a consulta do hospital –trinta e unha ocasións e 14%– mentres que a terceira e cuarta posición albégana a habitación do paciente –vinte e sete veces– e o despacho do propio G.H. –vinte e cinco veces–, obtendo o 12% e o 11%, respectivamente, do cómputo global dos escenarios. Finalmente, o despacho de L.C. –vinte ocasións– e a sala de reunións de G.H. –tamén vinte ocasións– logran o 9%, cada un. O resto de espazos acadan unha presenza residual, non chegando, gran parte deles, ao 1% do total.

A salientable posición que consegue o corredor do hospital débese ao constante uso que os creadores da serie fan do *steadicam* –estabilizador que consiste nun sistema de suspensión e brazo recto con soporte para a cámara e sistema de contrapesos, que permite captar o parlamento dos personaxes mentres que estes camiñan– tal e como amosa a seguinte captura de pantalla, tomada da cabeceira da serie.



Na imaxe –plano americano e contrapicado– pode apreciarse a G.H. camiñando polo corredor do hospital mentres se axuda dun bastón que lle permite paliar os efectos da coxeira que padece. Xunto ao misántropo doutor, atópanse os tres médicos que traballan ao seu servizo –R.Ch, E.F. (detrás de G.H.) e A.C. (a única muller)–, os cales avanza, seguindo o traxecto que o xefe lles traiza. De igual modo, a maioría das porcións nucleares do discurso que contribúen ao deseño da esfera socio–profesional G.H. prodúcense cos entes ficcionais en movemento. A devandita estratexia permite, por unha banda, outorgarlle un maior dinamismo ás secuencias e, pola outra, sinalar reiteradamente –mesmo poderíamos facer referencia a que constitúe unha auténtica hipérbole visual– a eiva que sofre o personaxe protagonista. Asemade, o feito de que a cabeceira tamén albergue a existencia dun escenario tan significativo, remarca, aínda máis se cabe, a súa relevancia.

Consecuentemente, o lector do relato *House M.D.* asiste, de xeito constante, á comparecencia en pantalla da dicotomía ‘sobrecapacidade *versus* discapacidade’: isto é, un personaxe dotado dun extraordinario talento para a realización do seu traballo, ente ficcional que marca o rumbo dos seus compañeiros –tal é o contido literal da imaxe que vimos de expoñer–, debe convivir coa permanente presenza da dor coma se dunha construción mesiánica se tratase⁵¹. Ademais, de modo simultáneo, o relato reproduce, en termos audiovisuais, a estratexia narrativa que o sustenta: a noción do personaxe G.H. como ente ficcional sinérxico, en tanto aglutinador –nexo común– das diversas subtramas, ou tramas de relación entre personaxes, e descubridor dos privados segredos destes últimos. Neste senso, a serie repite –ata o paroxismo, poderíamos asegurar– como personaxes satélites debuxan un movemento de translación en torno ao ente ficcional G.H. que actúa –permítasenos a metáfora– como a estrela que os alumea.

En suma, a comprensión das motivacións profundas que orixinan determinadas pautas de comportamento prodúcese grazas á actuación de G.H.: os restantes personaxes non só debuxan movementos de translación en torno a el, senón que, ao mesmo tempo, rotan sobre si mesmos –proseguimos coa metáfora– e vólvense

⁵¹ Esta tendencia xa fora posta de manifesto no seo do drama médico *E.R.* (NBC: 1994), no cal a personaxe de Kerry Weaver, interpretado pola actriz Laura Innes, padecía unha coxeira que non lle impedía desprazarse, de novo, reiteradamente, polos corredores do hospital.

explícitos ante o espectador. As secuencias filmadas en movemento polo corredor do hospital reproducen a citada estratexia narrativa en tanto evidencian como os entes ficcionais precisan –seguen ou teñen sentido– grazas á súa relación co núcleo –virtuoso e doente– que os atrae e se sitúa, de xeito literal, no centro do sistema, no medio do corredor.

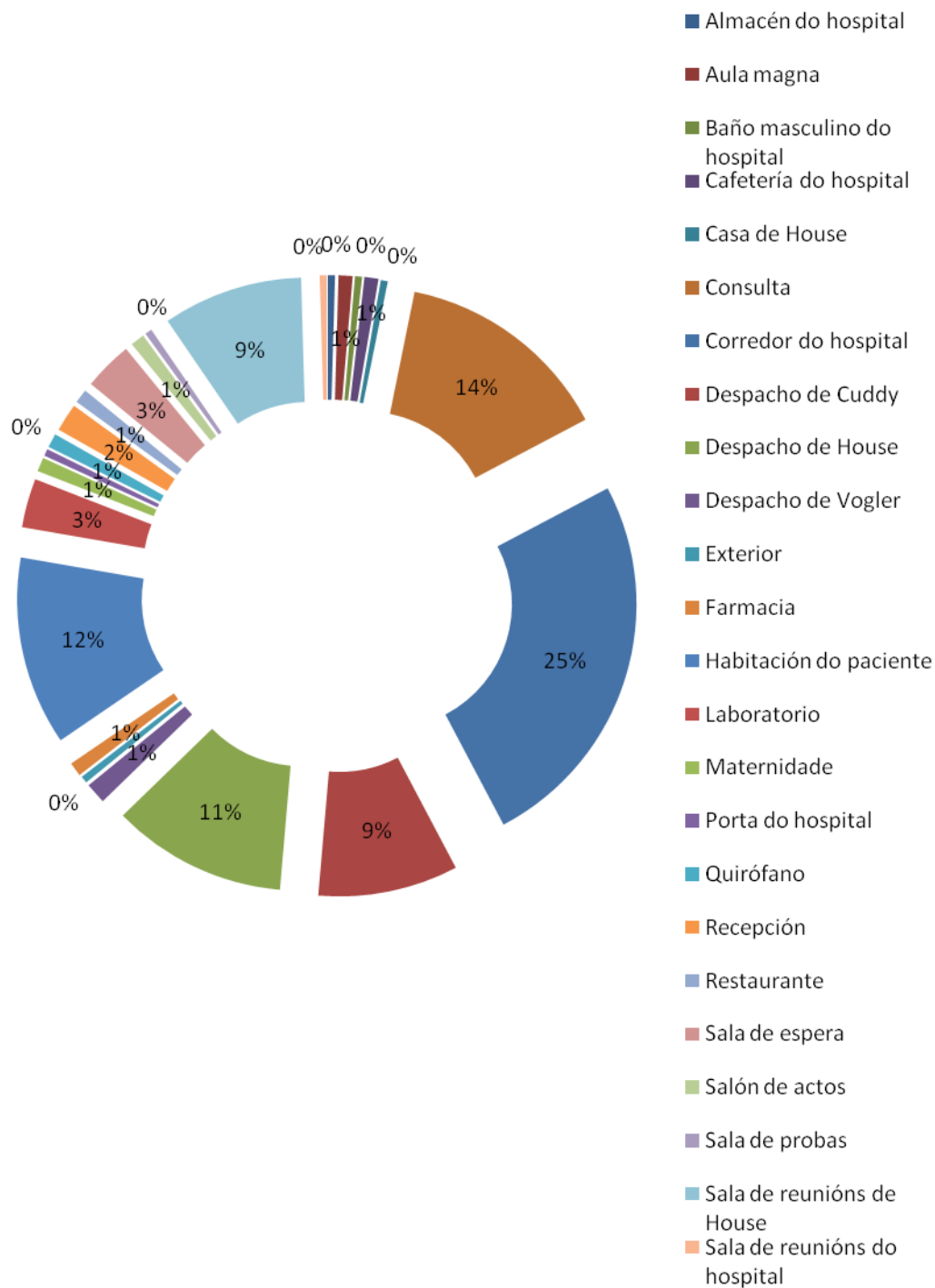
Pola súa parte, a consulta do hospital eríxese en segundo escenario que máis contribúe á hora de proceder ao deseño da esfera socio–profesional G.H. xa que se corresponde co lugar no que se suceden as diversas tramas de distensión: conflitos nos que o doutor debe atender a pacientes con patoloxías comúns e nos que pon de manifesto o sarcasmo que o caracteriza e o rexeitamento que sente polo trato directo cos enfermos. O misántropo médico, en virtude da súa gran capacidade analítica, sérvese dunha simple ollada para diagnosticar a esta caste de enfermos e mesmo é quen de deducir informacións verbo da súa vida privada.

Por paradoxal que semelle, debido a que G.H. non quere falar cos pacientes esgrimindo o argumento de que estes últimos sempre menten, as habitacións dos enfermos convértense no terceiro escenario máis salientable para o deseño da esfera socio–profesional. Este feito débese a que, na gran maioría dos episodios, o doutor acaba conversando cos enfermos cando estes se negan a recibir algún tratamento ou agochan algunha información relevante para o diagnóstico. Dito doutro xeito: cando xa non queda máis remedio, na crise e/ou clímax da trama principal de enigma, o misántropo doutor acode a falar cos pacientes a pesares da desconfianza que experimenta con respecto a eles.

Finalmente, o despacho de L.C. e a sala de reunións que adoita empregar o equipo de G.H. tamén favorecen a construción da presente esfera. O primeiro actúa como punto neurálxico dende o que a directora exerce a súa misión de control sobre G.H. para asegurarse de que este último cumpra coas súas obrigas e respecte os protocolos; mentres que o segundo tradúcese en escenario deliberativo e proclive a acoller os debates que emerxen da confrontación entre os diversos puntos de vista que enarboran os doutores, para chegar a un diagnóstico acertado.

O seguinte gráfico sintetiza as porcentaxes que cada escenario obtén de cara á súa participación no deseño da esfera socio–profesional G.H.

Os escenarios nos que se constrúe a esfera socio-profesional de Gregory House

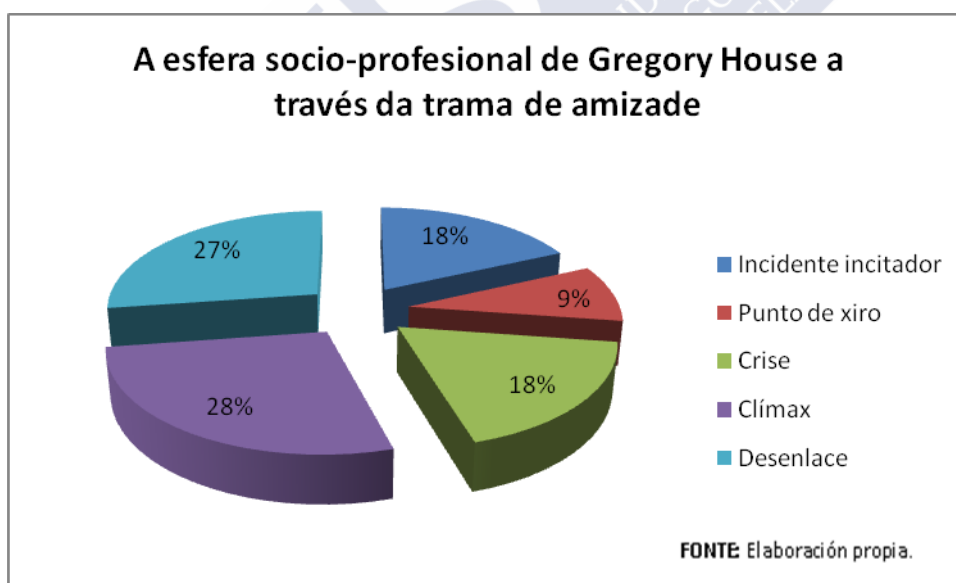


FONTE: Elaboración propia.

Unha vez analizado o peso de cada trama e cada escenario na configuración da presente esfera, procederáse, nos vindeiros epígrafes, ao estudo específico de cada caste de conflito.

5.1.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio–profesional G.H.

Os conflitos relativos ao eido da amizade contribúen, nun 5%, ao deseño da parcela socio–profesional G.H. As porcións desta caste de discurso, que enfronta aos entes ficcionais G.H. e J.W., sitúanse nos episodios un, sete e dezoito da primeira tempada da serie. Tal e como amosa o gráfico que, a continuación, se adxunta, clímax e desenlace, fragmentos que concentran un maior nivel de tensión narrativa, no caso do primeiro, e resollen o nu discursivo, no caso do segundo, constitúen o 28 e 27%, do deseño do presente tipo de confrontación.



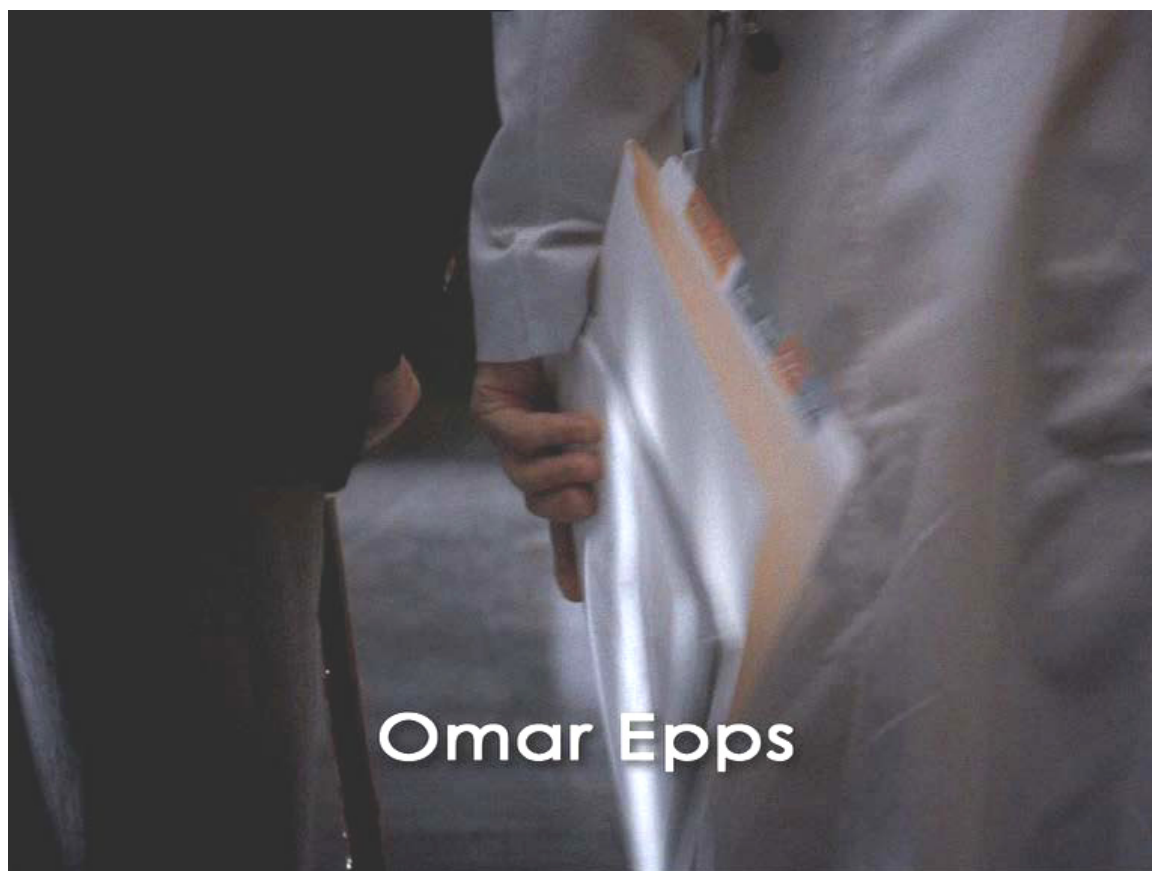
No episodio piloto, o incidente incitador da trama de amizade correspóndese co incidente incitador da trama principal de enigma: o doutor J.W. solicítalle a G.H. que atenda a unha prima súa, Rebecca Adler, mestra de escola que vén de sufrir un ataque, de natureza descoñecida, mentres exercía o seu traballo. A crise fíxolle perder,

subitamente, a capacidade de emitir sons articulados. Polo tanto, a trama de amizade – subtrama, neste caso– obtén o seu punto de asignación no incidente incitador da trama principal de enigma.

Do negro, emerxe o teito do hospital, configurado como se dunha caste de rede se tratase: atopámonos ante un material que permite ser atravesado pola luz solar e que adopta a forma dunha cuadrícula, tal e como amosa a seguinte captura de pantalla. Ao tratarse do episodio piloto, a clásica cabeceira da serie é omitida e os nomes dos actores van aparecendo sobreimpresionados a medida que a secuencia avanza.



Unha panorámica descendente condúcenos cara o chan e, de xeito máis específico, cara o bastón do que o doutor G.H. se axuda para camiñar. A coxeira constitúe a segunda imaxe, a primeira será analizada máis adiante (cfr. § 5.1.1.5.), que do ente ficcional protagonista se nos amosa.



O misántropo médico conversa, mentres avanza polo corredor do hospital, co seu colega e amigo J.W.:

G.H.: ¿Te das cuenta? Todo el mundo se piensa que soy un paciente por el bastón.

J.W.: Pues ponte una bata como los demás.

G.H.: No, entonces parecería un médico.

J.W.: ¿Te das cuenta por qué a la administración no les gusta tu actitud?

G.H.: La gente no quiere un médico enfermo.

Finalmente, a cámara ascende e amósanos un plano medio curto de J.W., quen, convertido en destinador, tenta convencer a G.H. de que acepte levar o caso de Rebecca Adler. Para lograr o seu obxectivo, J.W. minte e asegura que a paciente é prima súa. No remate da secuencia, G.H. cede ante a proposición do amigo e aventura o seguinte desenlace: “y a tu prima no le gusta el diagnóstico. No me extraña, tumor cerebral: date por muerta, prima”.



Mentres dialoga con J.W., G.H. saca un tubo de pastillas, extrae un puñado e trágaas. No transcurso desta secuencia inicial, a dimensión periférica ou socio-profesional do personaxe que nos ocupa defínese por oposición ao amigo: mentres que este último viste bata branca, G.H. non o fai; e mentres que J.W. manifesta preocupación polos pacientes, o seu colega prefire interesarse por cadros sintomáticos crípticos e non manifesta tacto algún ao referirse a cuestións tan delicadas como a

morte. Asemade, dende o principio, a serie pon o énfase na eiva que padece o ente ficcional protagonista. A coxeira convértese na segunda imaxe que de G.H. contemplamos e as súas primeiras verbas pronunciadas xiran en torno a ela. Finalmente, a secuencia destaca outro aspecto crucial para o personaxe: padece dor e precisa dunha gran cantidade de fármacos para paliar.

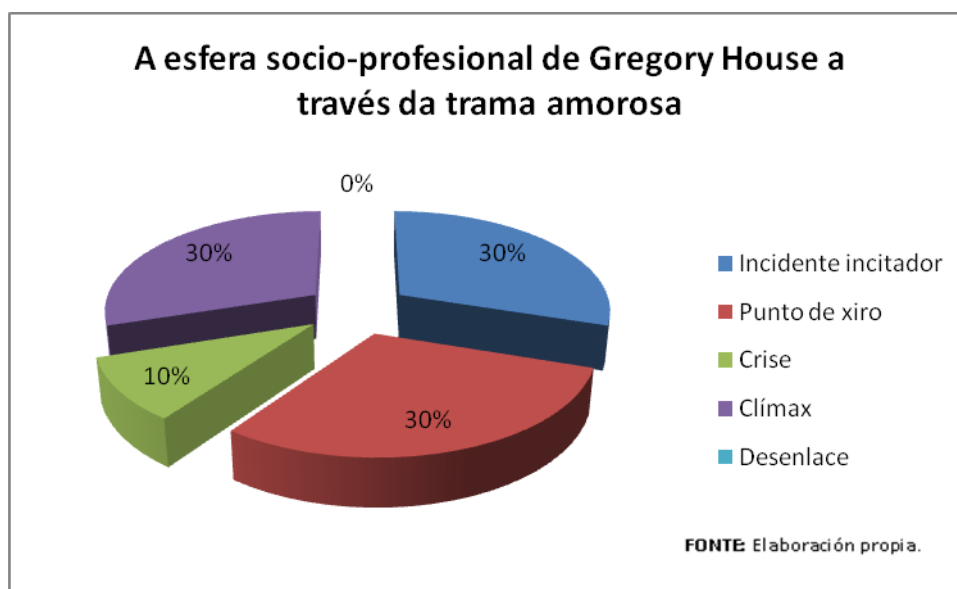
A todo este volume de información, concentrada en tan só uns poucos segundos, debe engadírselle o forte apego que G.H. sente por J.W. O misántropo médico acepta o caso porque o amigo lle solicita, argumentando que a paciente é prima súa. En consecuencia, a frialdade emocional que o personaxe manifesta coas súas palabras entra en clara contradición co que evidencian os seus actos. Así, por exemplo, no episodio sétimo, maniféstase intrigado ante a inusitada aparencia elegante de J.W. O misántropo doutor sospeita que o amigo podería estar intentando seducir a unha compañeira de traballo e non cesa ata corroborar a súa sospeita. Deste xeito, G.H. actúa como útil que permite penetrar na configuración do ente ficcional J.W.: o oncólogo, malia estar casado, goza coqueteando con outras mulleres.

Finalmente, no episodio dezoito, J.W. vota en contra do despedido de G.H. nunha reunión do consello de administración do hospital. O especialista en diagnóstico négase a pronunciar unha conferencia gabando os produtos farmacéuticos da empresa pertencente a Vogler, novo presidente do consello, e este último pretende desfacerse del. J.W. bóttalle en cara ao amigo que non sexa capaz de sacrificarse mentres que el si é quen de facelo. O misántropo doutor non pronuncia as verbas que Vogler lle solicita porque considera que o novo produto é idéntico a outro xa existente, só que cun prezo superior. En consecuencia, o afecto que G.H. manifesta polo amigo choca cos límites que os principios morais lle impoñen: o doutor amósase incapaz de actuar de modo deshonesto. Nesta ocasión, é a actuación do propio J.W. a que evidencia un dos trazos definitorios máis significativos do personaxe protagonista.

5.1.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio–profesional G.H.

Os conflitos de índole amatoria, tal e como sucedía coa trama de amizade, contribúen, nun 5%, ao deseño da esfera socio–profesional G.H. Dese 5%, incidente incitador e clímax, parcelas do discurso que desencadean o conflito, no caso do primeiro, e concentran un maior nivel de tensión narrativa, no caso do segundo, logran

cada un, un 30%, tal e como constata o seguinte gráfico. O punto de xiro consegue tamén a mesma porcentaxe, mentres que crise e desenlace eríxense en fragmentos residuais.



Neste senso, dende unha perspectiva socio-profesional, inferimos que a orixe das confrontacións amorosas, así como o seu punto álxido, resultan capitais para a definición do personaxe que nos ocupa; mentres que a resolución das mesmas non favorece o proceso construtor. Este feito débese a que a maioría das tramas amorosas non son, en realidade, clausuradas, senón que presentan finais abertos cuxa evolución constitúe unha incógnita.

O ente ficcional G.H. pivota dúas castes de conflitos amorosos: os que o confrontan coa doutora A.C. e aqueles outros nos que entra en acción o personaxe de Stacy, a súa ex-parella, a cal aparece nos dous últimos episodios da primeira tempada e participa no deseño da esfera persoal (cfr. § 5.1.2.2.).

A tensión erótica entre G.H. e A.C. evidénciase dende o piloto, capítulo no que o xefe lle fai saber á súa subordinada que a contratou polo seu atractivo físico e non polos seus méritos profesionais. Na súa opinión, cando unha persoa escolle o camiño máis longo e tortuoso –tal é o caso da Medicina–, no canto de seleccionar a opción máis curta, posúe unha cicatriz trala que se agocha algún segredo problema. Logo de

escoitalo, a moza nin confirma, nin desmente a hipótese. En virtude deste punto de vista, o doutor instaura un interrogante sobre o ente ficcional A.C.: a médico podería ter experimentado un suceso traumático na súa bagaxe pasada, fóra do tempo do relato. O comportamento da doutora, en episodios sucesivos –incapaz de transmitirllas malas novas aos pacientes– alimenta as dúbidas sobre a súa historia de fondo. Asemade, a curiosidade e preocupación que G.H. evidencia van máis alá dun mero interese profesional, malia que o doutor chegue a negar, explicitamente, que experimente calquera tipo de emoción con respecto á muller. Finalmente, no clímax do episodio sétimo, corrobóranse as hipóteses do misántropo médico: A.C. confésalle que, mentres estudaba na facultade, casou cun enfermo de cancro que acabou finando, por iso, non é quen de enfrontarse aos familiares dos enfermos.

No capítulo catorce, nomeadamente no incidente incitador e no primeiro punto de xiro, o ente ficcional G.H. actúa, de novo, como útil que favorece a penetración na esfera socio–profesional de A.C. Esta última compórtase de xeito estraño na reunión do equipo e G.H. deduce que a moza debe estar seguindo as directrices dalgún manual de negociación. No punto de xiro, situado no corredor do hospital, G.H. faille saber o seu descubrimento e a médico, que camiña detrás do seu xefe, láméntase xa que considera que adoita ser rexeitada por non adoptar unha postura suficientemente agresiva.

G.H.: ¿Quieres dejar el puto libro? ¿Por qué lo haces?

A.C.: No estoy haciendo nada.

G.H.: Manipulas a todo el mundo.

A.C.: La gente me rechaza por ser una mujer, por ser... bueno, por ser guapa, por no ser agresiva. Mis opiniones no se tienen en cuenta porque a la gente no le gusto.

G.H.: No es cierto, a todo el mundo le gustas.

A.C.: ¿Y a ti? Tengo que saberlo.

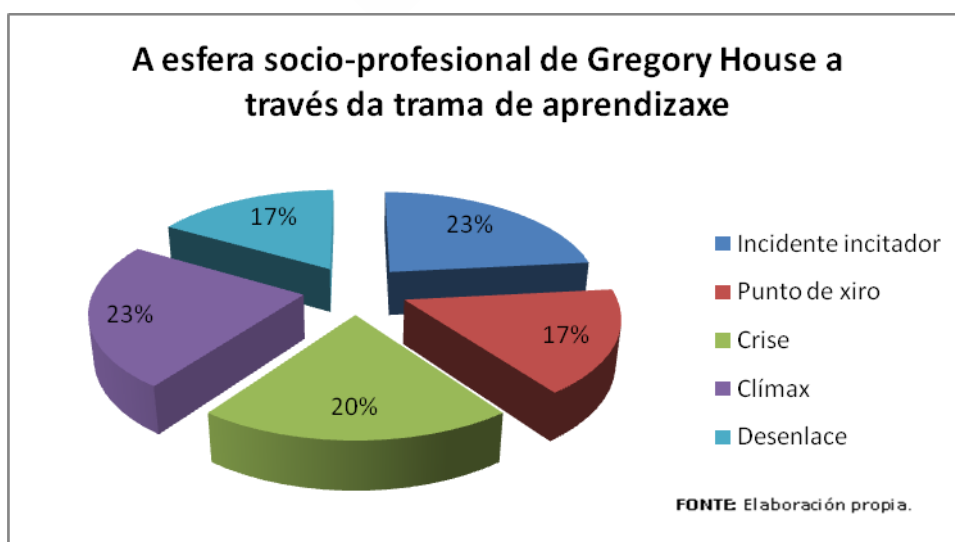
G.H.: No.

A actitude do misántropo doutor defínese polo paradoxo que alberga: por unha banda, preocúpase polo que lle sucede a A.C., pero, ao mesmo tempo, maniféstalle o seu rexeitamento. De modo semellante, no episodio dezanove, logo de que a doutora presentara a súa dimisión, G.H. debe abrir un proceso de selección para cubrir a súa vacante. Porén, e malia contar coa axuda de J.W., o misántropo doutor amósase incapaz de atopar un candidato idóneo xa que, no fondo, desexa que A.C. regrese ao seu carón.

En suma, a trama amorosa define a G.H. como a un ente ficcional que non asume as súas emocións e que desenvolve pautas de comportamento contraditorias: o que afirma non se corresponde cos actos que executa.

5.1.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio–profesional G.H.

Pola súa parte, os conflitos que emanan do enfrontamento entre pupilo e mentor conforman o 13% da esfera socio–profesional G.H., erixíndose nunha parcela moito máis significativa que a trama amatoria. Ademais, tal e como representa o gráfico que, a continuación, se adxunta, as porcións do relato nas que se desencadea a trama e aquelas que concentran unha maior intensidade dramática –incidente incitador e clímax, respectivamente– albergan, asemade, un maior potencial definitorio do personaxe en cuestión, no seo da presente caste de conflito.



Neste apartado, enmárcanse os enfrontamentos que G.H. mantén cos doutores E.F. e R.Ch. No episodio piloto, o misántropo doutor faille saber ao seu subordinado afroamericano que o contratou porque posúe antecedentes policiais e precisa, no seu equipo, a unha persoa hábil: que saiba cando o están enganando pero tamén cando el debe converterse no enganador. E.F. encaixa neste patrón: non se deixa impresionar polo talento de G.H. e defende, ata o final, os puntos de vista propios.

Pola contra, R.Ch. si que tenta emular ao seu xefe. Tamén no episodio piloto, aparece na sala de reunións sen vestir a típica bata branca, ao igual que G.H., e trata de copiar o comportamento intuitivo deste último ao pronunciar as hipóteses máis arriscadas aínda que non se sustenten en evidencias ou xuízos lóxicos.

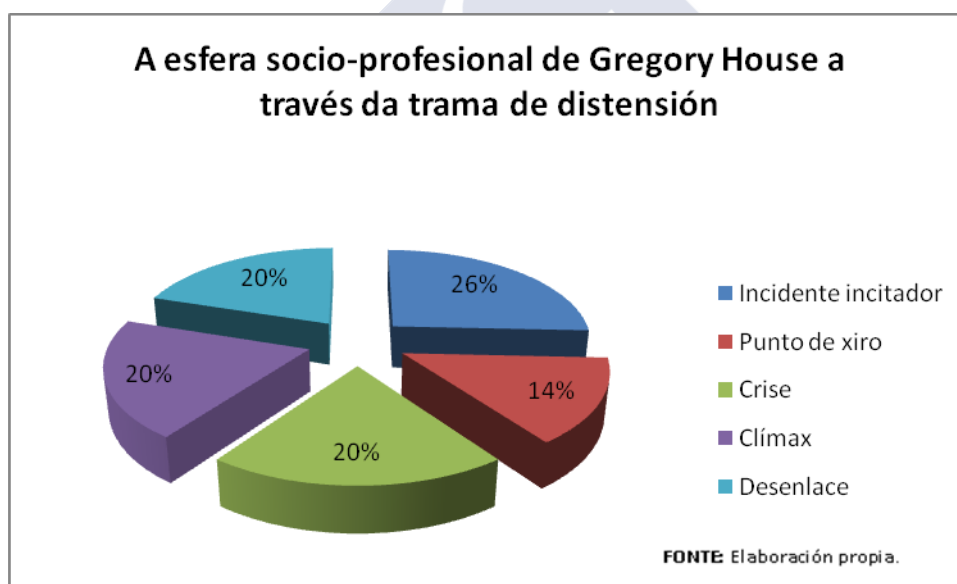
Por paradoxal que semelle, o mesmo R.Ch., no capítulo catorce, traízoa ao seu admirado xefe cando desvela ante Vogler, novo presidente do consello de administración do hospital, que G.H. mentiu ante a comisión de transplantes ao agochar que a paciente, para a que solicitara un órgano, era bulímica. Porén, unha vez descuberta a traizón e cando o especialista en diagnóstico ten a oportunidade de despedir ao seu subordinado, non o fai e opta por castigalo, someténdoo ás máis aburridas prácticas profesionais. Novamente, o comportamento irascible, sarcástico e distante que G.H. manifesta coas súas verbas entra en clara contradición cos seus actos: no fondo, R.Ch. impórtalle e, por iso, non é quen de botalo.

Pola súa banda, no que respecta a E.F., o misántropo médico tenta provocar ao seu empregado para conseguir que este último dea o mellor de si no hospital. En consecuencia, G.H. discrepa constantemente das opinións de E.F., mentres que este último nunca se dá por vencido á hora de defender os seus postulados.

Ambos os dous pupilos definen o seu talante profesional en virtude do trato que manteñen con G.H., o cal, asemade, encárgase de penetrar na súa historia de fondo e descubrir que suceso do pasado condiciona a súa conduta presente. No caso de E.F., trátase das súas raíces humildes, as cales o levaron a cometer delitos (cfr. § 5.3.2.3.); mentres que no caso de R.Ch., correspóndese co abandono do pai, tamén médico, cando era cativo, e a convivencia cunha nai alcohólica (cfr. § 5.6.2.6.).

5.1.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio–profesional G.H.

A teórica misantropía do doutor G.H. evidénciase cando este só amosa fascinación polos cadros sintomáticos máis crípticos, mentres afirma detestar o trato directo cos pacientes, razón pola que discute con E.F. no episodio piloto. Asemade, a directora do hospital, L.C., debe insistir, capítulo tras capítulo, para lograr que o especialista en diagnóstico atenda a enfermos con patoloxías comúns. Esta caste de secuencias –intres nos que G.H. lles brinda aos enfermos un trato irreverente e aliñado con altas doses de sarcasmo– convértese en parcelas humorísticas que contribúen a relaxar a tensión dramática imperante no conxunto do relato. Neste senso, a trama de distensión eríxese no 16% da esfera socio–profesional G.H.



A escasa presenza do punto de xiro –obtéñ un 14% da presente trama fronte ao 26% do incidente incitador, tal e como amosa o gráfico que nos precede– débese a que estamos a referirnos a tramas moi esquemáticas, case pequenos *gags* humorísticos, que adoitan estar conformados por catro pequenas secuencias –incidente incitador, crise, clímax e desenlace– filmadas na clínica do hospital. De feito, en ocasións, a trama atópase constituída por unha única porción, non chegando a adquirir un auténtico *status* narrativo. Neste último caso, tipificamos a secuencia como incidente incitador xa que conforma o paso inicial dunha trama que non evoluciona ou permanece en suspense.

O conflito de loita de poder, o cal enfronta a G.H. e a L.C., actúa como punto de emerxencia para a trama –subtrama, neste caso– de distensión: a directora debe forzar ao especialista en diagnóstico a que cumpra coas súas obrigas na consulta do centro médico, pois esa é a súa misión como máxima autoridade do hospital, tal e como amosa o seguinte diálogo extraído do capítulo terceiro.

G.H.: Hola enfermeros y familiares. Para ahorrar tiempo y evitar charlas aburridas, soy el doctor Gregory House, o sea Greg, uno de los tres médicos que pasan consulta esta mañana.

L.C.: Aquí están las historias clínicas.

G.H.: Y este capullito de alelí es la directora de este hospital, por eso, pobrecita, está muy ocupada para atenderles. Soy especialista en diagnóstico y además en enfermedades infecciosas y nefrología, además soy el único médico del hospital que está aquí contra su voluntad, ¿verdad cariño? No se apuren, la mayoría de sus casos los solucionaría hasta un mono con un frasco de analgésicos. Por cierto, si se ponen pesados verán que echo mano de esto, es vicodina, es mía y no les doy. No tengo problemas para soportar el dolor, tengo problemas con el dolor, espero no equivocarme con ustedes, a veces vengo con un pedo... Que levante la mano quien se venga conmigo.

Ademais, no transcurso destas parcelas humorísticas, xunto co xa citado sarcasmo, evidente no parágrafo anterior, o misántropo médico pon de manifesto a súa extraordinaria capacidade para extraer inferencias a través dunha mera análise visual. Así, por exemplo, no episodio piloto, G.H. é quen de deducir a existencia dunha infidelidade só en virtude da aparencia física do paciente.

G.H.: Desgraciadamente el problema de usted es muy grave, su mujer le pone los cuernos.

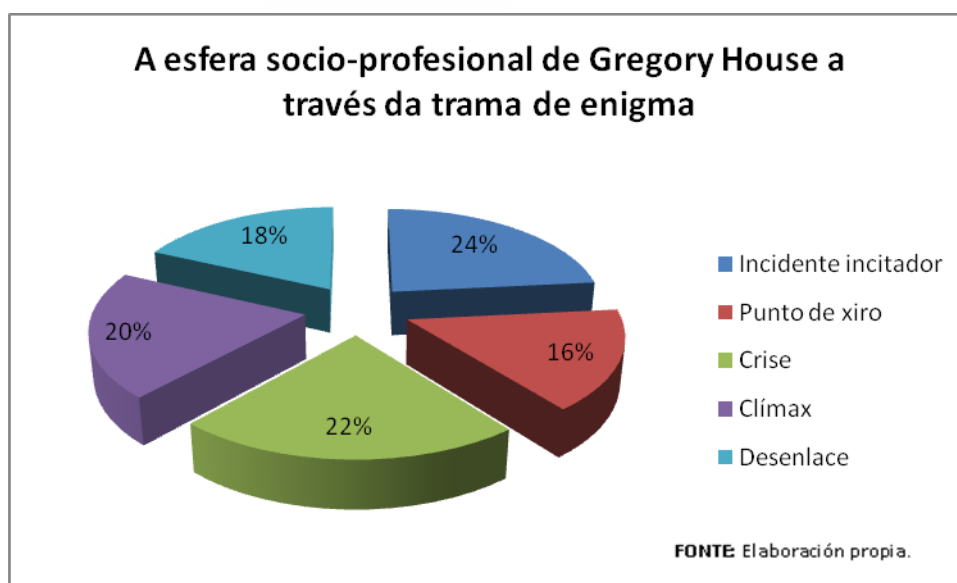
Paciente coa pel de cor laranxa: ¿Qué?

G.H.: Esta usted naranja, imbécil, y que usted no se de cuenta, pase, pero si su mujer tampoco se da cuenta de que su marido ha cambiado de color, es mala señal. Por cierto, ¿le pega más a las vitaminas que a las zanahorias? Porque las zanahorias ponen amarillo y la neocina, rojo, saque usted sus conclusiones y busque un buen abogado.

O diálogo transcrito concentra dous dos trazos máis significativos do presente personaxe: sarcasmo e extraordinaria capacidade de observación.

5.1.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio–profesional G.H.

A desaforada aptitude analítica do ente ficcional que nos ocupa, materialízase, de modo máis sensible, a través da súa participación na trama de enigma, a cal adoita actuar como conflito que vertebra a entrega episódica e do que emerxen as restantes confrontacións entre personaxes. En consecuencia, o enigma ou cadro sintomático que cifra unha críptica patoloxía, conforma o 42% da esfera socio–profesional G.H. Ademais, tal e como amosa o seguinte gráfico, o incidente incitador constitúe a porción máis significativa dese 42%, en tanto o enigma xorde sempre a expensas de que o especialista en diagnóstico autorice a súa investigación.



O segundo fragmento máis relevante correspóndese coa crise, é dicir, co intre no que G.H. se atopa bloqueado xa que todas as hipóteses formuladas semellan erróneas. Ademais, en ocasións, a negativa do propio paciente a ser tratado conforma o intre do relato que se define pola súa irreversibilidade e desemboca, inexorablemente, no clímax ou parcela de maior tensión dramática. Finalmente, por paradoxal que pareza, o desenlace eríxese nunha porción menos relevante que as anteriores –representa un 18% fronte ao 24% do incidente incitador– xa que o misántropo doutor, malia desenvolver un papel crucial na resolución do enigma, non acode a comunicarllo aos pacientes e delega esta función nos seus subordinados.

En suma, o descubrimento da enigmática patoloxía emerxe como o primordial vieiro que favorece o deseño da esfera que nos ocupa, cuestión esta que xa se pon de manifesto dende a primeira imaxe do especialista en diagnóstico que a serie nos amosa. Así, no episodio piloto, no canto da habitual cabeceira, que aparece nos restantes capítulos, pódese observar o que, a continuación, reproducimos mediante unha captura de pantalla.



Comparece, ante o espectador, a imaxe dunha proba médica: trátase dun tac que alberga a imaxe dun cranio e, a través do cal, podemos observar o rostro, en primeiro plano, dun home. Noutras verbas: nós, lectores do texto, ollamos para o tac, peza que se nos exhibe para a súa contemplación, pero que, ao mesmo tempo, ese outro home está tamén a ollar. Polo tanto, o utensilio propio da práctica médica serve, asemade, para filtrar o rostro atento que analiza a imaxe do cranio. Sobre a mesma, aparece superposto o título da serie, *House M.D.* A continuación, prodúcese un fundido a negro.

O plano que acaba de ser descrito actúa, neste primeiro capítulo, como cabeceira da serie. Cómpre sinalar que, nas restantes entregas, a presente imaxe deixa de aparecer illada pero, nembargante, esa carencia tamén se nos manifesta como salientable se tomamos en consideración cal debe ser a natureza do episodio piloto: matriz portadora dun determinado ecosistema diexético que aspira a prologarse en virtude dun reiterado esqueleto estrutural.

El primer capítulo se convierte así en un embrión tomado como referente argumental que, además, fija el código genético de la producción (...) Pero la fidelidad del espectador sólo será posible si existe una sugestiva presentación de los personajes (...) Ese es uno de los principales desafíos: diseñar una trama concreta para el capítulo que, además, active la pronta identificación de los habitantes de un universo que se expandirá, pero que ha de tener unas señas de identidad muy marcadas (Huerta, 2007: 87–88).

De acordo con esta afirmación, constamos que a escolla dunha cabeceira específica para o episodio piloto non nos remite a unha mera cuestión estética, máis ben todo o contrario. A través dunha única imaxe, estase a referir a natureza do fío condutor que vertebra a serie no seu conxunto: a patoloxía e a loita por eliminala constitúen o camiño que conduce ao lector cara o personaxe principal. O rostro de House, ese é o seu apelido e título da serie que se superpón sobre o citado cranio, comparece, en pantalla, por vez primeira, a través da opacidade dun tac. De igual modo, a práctica médica actuará, a través dos episodios, como superficie que transloce a

natureza do ente ficcional, isto é, os seus trazos definitorios manifestados a través das condutas que enarbora: xenialidade, sufrimento e misantropía.

A incapacidade patolóxica para errar comparece como una das pezas constitutivas básicas do personaxe que nos ocupa. Asemade, esa omnipotencia, a cal queda patente, episodio tras episodio, á hora de desentrañar os casos máis crípticos, vese reforzada por unha metáfora visual que equipara a G.H. cunha deidade antropomórfica capaz de salvar vidas.

Situémonos no episodio quinto da primeira tempada: o doutor acode a un convento na procura de pistas que lle permitan concluír que lle sucedeu á monxa que debe curar, no seo da trama principal de enigma. Unha vez alí, G.H. conversa cunha das irmás. A través dunha enorme fiestra sen cristal, a cociña, escenario no que se produce o diálogo, comunícase co comedor do convento que, nese intre, atópase baleiro. O marco da xanela reproduce unha figura rectangular, de tal modo, que semella como se G.H. e a relixiosa formasen parte dun cadro colgado na habitación. Sobre o citado rectángulo, aparece un crucifixo. Cara a fin da secuencia, G.H. bebe dunha cunca. A seguinte captura de pantalla reproduce o que acaba de ser descrito.



Un home ferido –martirizado pola dor que lle orixina a coxeira que padece– bebe dun recipiente que se asemella a un cáliz, e aparece colocado, deliberadamente, debaixo da icona católica por antonomasia: a cruz. Os creadores da serie sitúan, en consecuencia, ao seu personaxe protagonista nunha situación diexética ateigada de simboloxía mesiánica, a cal entronca, directamente, coa incapacidade do ente ficcional –divina, poderíamos aseverar– para trabucarse. Asemade, o rectángulo que constitúe a fiestra enmarca aos personaxes coma se no interior dunha pintura se atopasen, tal e como sucede nos comedores católicos, os cales albergan diversas versións da Última Cea: obra na que pode contemplarse a Xesús de Nazaret, xunto ao cáliz, pouco antes da súa paixón e morte.

Dentro do mesmo episodio, e a través do diálogo, o propio G.H. asume a súa condición de deidade. Segundo J.W., se cadra, Deus quere que a paciente morra.

J.W.: A lo mejor es la voluntad de Dios.

G.H.: Mi voluntad, no.

O doutor colócase no lugar de Deus ao aseverar que é a súa vontade a que prevalece, asumindo, explicitamente, a omnipotencia que o define. Noutro intre do episodio, de novo mentres intercambia puntos de vista con J.W., recoñece a súa incapacidade para errar.

G.H.: Reconozco que de confianza no ando falto. También reconozco que soy humano y capaz de errar.

J.W.: Así que podrías haberla cagado.

G.H.: No.

J.W.: Entonces tu capacidad de errar solo es teórica.

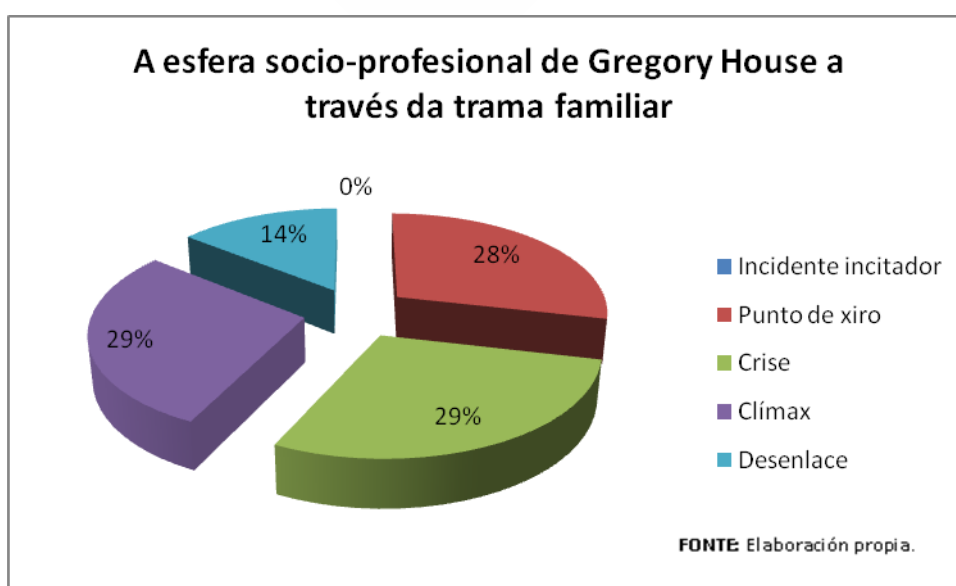
G.H.: Puede ser, tal vez no pueda y ese es mi error.

Neste senso, constatamos a ambivalencia que reside na natureza do ente ficcional G.H.: por unha banda, torturado pola dor física e, pola outra, dotado dun talento extraordinario –mesmo inhumano– para satisfacer as demandas que lle impón o seu posto de traballo e salvar, deste xeito, numerosas vidas.

No ámbito privado, G.H. pode ser definido como un perdedor. Trátase dun misántropo que rexeita o contacto humano e vive por e para descifrar enigmas: ou o que é o mesmo, elaborar diagnósticos. Pero, e aí reside o trazo máis salientable, no seo da desolación máis absoluta, mesmo da dor física que o leva a un consumo aditivo de opiáceos, o presente personaxe actúa coa máis maxistral das xenialidades, toca a perfección. O relato opera a metamorfose: o perdedor convértese na construción mesiánica ou deidade antropomórfica capaz de restablecer a boa orde primixenia.

5.1.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio–profesional G.H.

Os conflitos relativos a liortas de índole familiar tamén contribúen ao deseño da presente esfera malia conformar unha parcela moi residual da mesma –contrariamente ao que sucede coa trama de enigma–, pois constitúen un 3% do cómputo global. Neste senso, crise e clímax eríxense nas porcións máis significativas desta sorte de confrontación, tal e como amosa o seguinte gráfico.



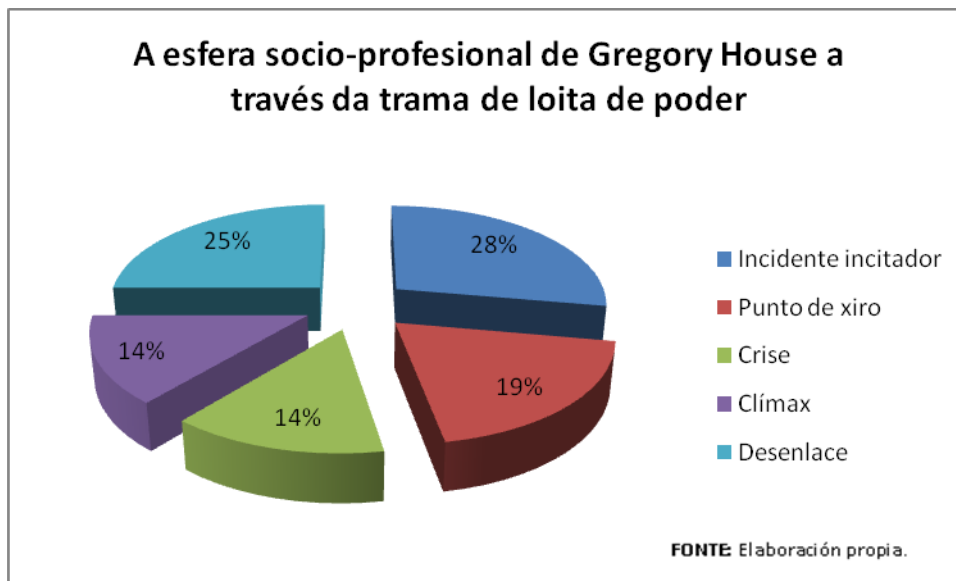
O doutor G.H. participa en tramas familiares que favorecen o descubrimento de sucesos traumáticos que residen na historia de fondo doutros personaxes. Dende esta perspectiva, o especialista en diagnóstico comparece nos intres de maior tensión dramática para interrogar aos entes ficcionais e descubrir que lles acontece: cal é a causa que desencadea o seu modo de comportarse.

Así, no episodio cuarto pregúntalle a A.C. cal é o motivo polo que esta última non é capaz de transmitir-lles malas novas aos pacientes. No capítulo quinto, indaga sobre a fobia que R.Ch. experimenta con respecto ás relixiosas. Finalmente, no episodio trece, interroga ao propio R.Ch. para saber cal é a orixe do odio que este sente polo seu proxenitor, o cal lle impide traballar con el con total normalidade.

En síntese, o rol executado por G.H. resulta crucial para entender as motivacións profundas dos restantes personaxes, cuxos comportamentos resultan intelixibles en virtude da participación do misántropo doutor.

5.1.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio-profesional G.H.

Contrariamente ao que sucede no seo da trama familiar, as confrontacións que xiran en torno á loita de poder e que se atopan pivotadas polos entes ficcionais G.H. e L.C., non afondan na biografía dos personaxes, senón que serven como punto de emerxencia para a trama de distensión ou pequenas secuencias humorísticas que relaxan a tensión imperante no conxunto do relato. Este feito explica que ambos os dous conflitos –loita de poder e distensión– abrangan, cada un, o 16% da esfera socio-profesional G.H. Ademais, no seo da trama que nos ocupa, o incidente incitador eríxese, cun 28%, na parcela máis significativa, tal e como amosa o seguinte gráfico.



Neste senso, a porción do relato que desencadea o transcorrer narrativo convértese en primordial en tanto é nela cando L.C. acode na procura de G.H. para solicitarlle que cumpra coas súas obrigas na consulta do hospital. A continuación, o doutor tenta escabullarse con diversas estratexias mentres que a directora fai presión para lograr o seu obxectivo. Asemade, a trama de loita de poder tamén se corresponde coa supervisión que L.C. realiza para garantir que G.H. respecte os protocolos no seo da trama principal de enigma.

5.1.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio–profesional G.H.

Para finalizar o percorrido polo deseño do eido social e laboral do personaxe G.H., centrámonos, neste derradeiro epígrafe, naquelas parcelas do relato que, malia non ser consideradas nucleares para o transcorrer narrativo, resultan cruciais para a configuración do ente ficcional. Dende esta perspectiva, situámonos no final do episodio segundo, no cal o doutor G.H. acode a ver un partido no que participa o rapaz ao que acaba de salvarlle a vida. Este feito entra, novamente, en contradición coas verbas que o médico pronuncia e nas que afirma que os pacientes non lle importan xa que el só trata patoloxías. A secuencia vai alternando planos do xogo con imaxes de G.H. nas que pode contemplarse a tensión do seu rostro ou como aperta, con forza, o bastón. Cando

o equipo do rapaz vence, o especialista en diagnóstico debuxa un aceno de satisfacción, tal e como amosan as seguintes capturas de pantalla.







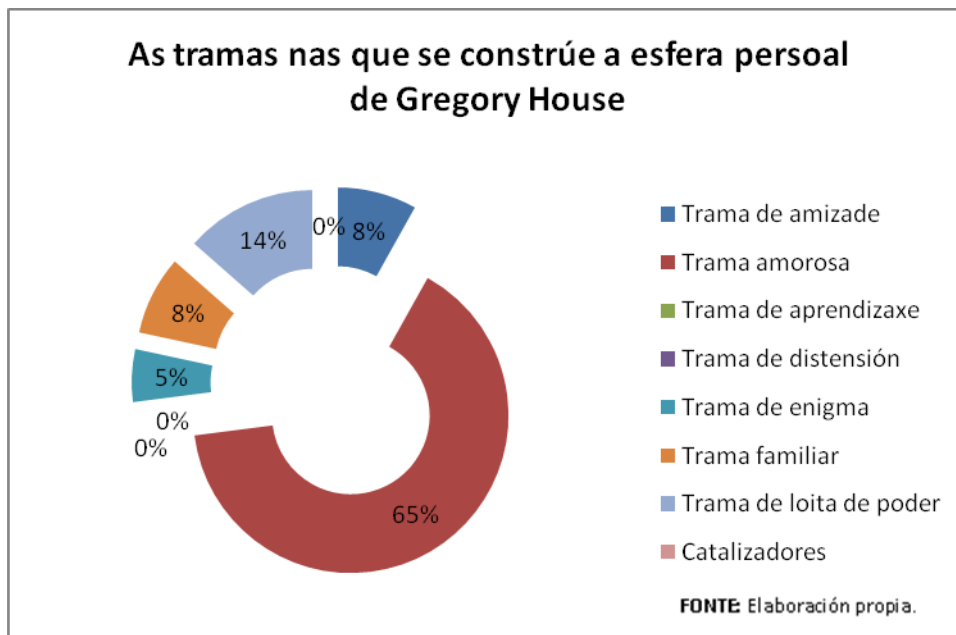




O, en teoría, misántropo doutor desexa o mellor para o rapaz e, por iso, crava con forza o bastón no chan, mentres contempla o partido. Ademais, ao remate da competición, non só sorrí, senón que toma o propio bastón coas dúas mans e olla para el, evidenciando a frustración que lle supón o non poder camiñar por si mesmo. No último plano, observamos como permanece, en soidade, ante o campo baleiro: escenario daquilo que el nunca poderá realizar por mor da súa eiva.

5.1.2. A construción da esfera persoal G.H.

A dimensión íntima do personaxe que nos ocupa atópase definida de modo sensiblemente distinto ao que acontece coa esfera socio-profesional. Dende esta perspectiva, a trama de natureza amatoria eríxese na parcela máis significativa da esfera persoal G.H., pois logra, tal e como amosa o seguinte gráfico, un 65% do eido íntimo na súa totalidade.



En consecuencia, a interacción de G.H. cos entes ficcionais da doutora A.C. e de Stacy, a súa antiga parella, quen aparece nos derradeiros episodios da primeira tempada, contribúe, maioritariamente, ao deseño íntimo do personaxe que nos ocupa, mentres que a trama de enigma, peza angular da esfera socio–profesional, só obtén un 5%, adquirindo un peso accesorio.

No tocante aos espazos, tal e como amosa o gráfico que, a continuación, se adxunta, o despacho de G.H. convértese –consegue o 26%– no lugar máis significativo de cara ao deseño da parcela persoal, mentres que o corredor do hospital –obtéñ un 18%– se sitúa en segunda posición. En boa lóxica, o despacho propio constitúe un escenario máis proclive a albergar revelacións privadas, mentres que o corredor, ateigado de persoas que van e veñen, se corresponde cun espazo máis axeitado para manifestacións socio–profesionais.



Asemade, a gran relevancia que adquire a casa da doutora A.C. –abrange un 5%– evidencia a importancia que este personaxe supón para a esfera persoal de G.H.

5.1.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal G.H.

Os conflitos que xiran en torno ao eido da amizade, pola súa parte, conforman o 8% da parcela íntima de G.H. Nomeadamente, o incidente incitador e o clímax da subtrama de amizade, situada no episodio doce, e o clímax do capítulo dezoito, o cal tamén favorece a construción socio–profesional (cfr. § 5.1.1.1.), contribúen ao deseño da presente esfera.

De especial relevancia resulta o primeiro caso: o especialista en diagnóstico convida ao seu mellor amigo, J.W., a un gran evento de *monster trucks* pero este último afirma non poder aceptar a petición por mor de compromisos profesionais.

Posteriormente, G.H. descubre que a desculpa constitúe unha mentira xa que, en realidade, o oncólogo pretende cear con Stacy, a antiga parella do misántropo doutor.

J.W.: Stacy viene a la ciudad este fin de semana y vamos a cenar para charlar.

G.H.: ¿Yo no tenía otros pantalones aquí? Un segundo ¿Stacy? ¿La *stripper*? Creo que actúa en Atlantic City.

J.W.: Stacy, la abogada constitucionalista.

G.H.: ¿Creías que no soportaría la noticia? ¿Habláis mucho?

J.W.: No, ya hace mucho tiempo. Si no quieres que la vea...

G.H.: Oye, no digas idioteces. Estoy bien.

J.W.: Es normal que te molestes.

G.H.: No es... No tengo derecho a molestarme, erais amigos. Deberías verla. Dale recuerdos.

J.W.: Entonces, ¿estás bien?

G.H.: No soy el médico del cáncer que miente sobre la cena del cáncer. Yo no soy quien traicionó a esos pobres chavales calvos y moribundos. Me voy a por unos pantalones. Apesto.

En virtude do diálogo transcrito, o personaxe de Stacy, o cal emana da historia de fondo de G.H., comparece, por primeira vez, ante o espectador. O ente ficcional J.W. actúa como útil que permite penetrar na vida, fóra do tempo do relato, do seu mellor amigo. Deste xeito, revélase que o especialista en diagnóstico mantivo, na súa bagaxe pasada, unha relación cunha avogada e que J.W. alberga indicios suficientes para intuír que aínda non debeu superar a ruptura.

5.1.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal G.H.

A personaxe de Stacy, a antiga parella de G.H., non aparecerá fisicamente na serie ata os dous derradeiros episodios da primeira tempada, participando no seo dunha subtrama amorosa, a caste de conflito que mellor define a esfera persoal que nos ocupa. Concretamente, no incidente incitador do capítulo vinte e un, a avogada acode ao hospital para realizarlle unha solicitude a G.H.: desexa que este último trate ao seu actual marido, quen podería padecer unha estraña doenza. No desenlace do episodio, o médico acepta a proposta. Xa no episodio vinte e dous, a trama principal de enigma correspóndese co cadro sintomático que manifesta o esposo de Stacy, mentres que, deste conflito primordial, emerxe a subtrama amorosa, na que se enfrontan a avogada e o especialista en diagnóstico. Tanto o incidente incitador, como o punto de xiro, crise, clímax e desenlace desta subtrama, de natureza amatoria, favorecen, de xeito decisivo, a configuración do ente ficcional protagonista, no concernente á súa dimensión íntima, en tanto filtran a atracción que G.H. aínda experimenta por Stacy. Neste senso, o misántropo doutor aproveita a ocasión que se lle brinda para indagar no estado actual do matrimonio e descubrir se a súa antiga parella pode sentir aínda algo por el, tal e como amosa a seguinte captura de pantalla.



Asemade, no clímax do capítulo vinte e dous, Stacy pronuncia a seguinte definición de G.H.

Stacy: Lo mejor de ti es que siempre crees que tienes razón y lo más frustrante es que la tienes casi siempre. Eres brillante, gracioso, sorprendente, sexy, pero contigo estaba sola y con Mark hay sitio para mí.

Grazas a estas verbas, proferidas non por calquera ente ficcional, senón por aquel que alberga un fondo coñecemento da parcela íntima do personaxe que nos ocupa, constatamos o paradoxo inherente a G.H.: o seu desaforado talento profesional contrasta coa incapacidade que manifesta para o trato humano. Resulta evidente que o especialista en diagnóstico experimenta sentimentos con respecto á súa antiga parella, con todo, prefire agocharse trala barreira laboral para acceder a ela, no canto de manifestar, explicitamente, as súas emocións. No desenlace do capítulo, G.H. bebe na soidade do seu domicilio, tal e como evidencia a seguinte captura de pantalla.



A desorde imperante na casa –ateigada de libros e xornais espaxados polo chan– traduce o caos que reina na dimensión íntima do personaxe. Ademais, no centro dese espazo deforme, sitúase o piano, en tanto obxecto que representa o talento virtuoso. A continuación, logo de inxerir un grolo, o médico toma o bastón coas súas mans e olla para el.



A eiva física tórnase, de novo, en epicentro visual. O especialista en diagnóstico lanza o bastón contra o sofá e, xusto despois, mediante unha panorámica descendente, o obxectivo da cámara sitúase enfronte da perna enferma. G.H. tenta camiñar por si so, pero resúltalle imposible e está a piques de caer ao chan.



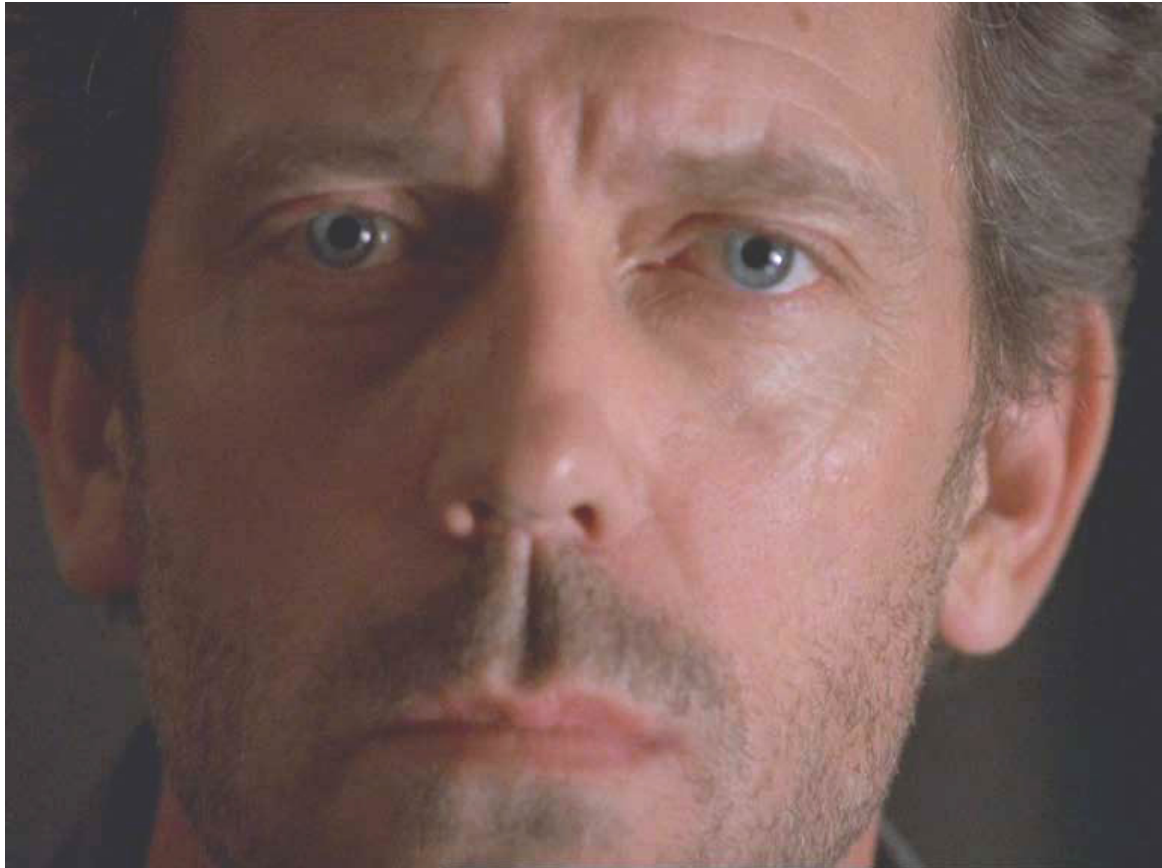
Pola contra, na habitación do hospital, Stacy e o seu marido atópanse felices, logo de que G.H. conseguise resolver o enigma.



A continuación, a serie devólvenos ao domicilio do especialista en diagnóstico. G.H. saca unha píldora do seu tubo de pastillas, lánzaa ao aire e cóllea, directamente, coa boca. Tal e como amosa a seguinte captura de pantalla, a secuencia plásmase mediante un plano cenital, como se a cámara se situase no teito da estancia. O médico aparece sentado no banco do piano e, sobre este último, poden verse distintos xornais abertos e un libro sobre Beethoven, compositor que, malia a xordeira que padecía, logrou converterse nun dos mellores músicos da historia.



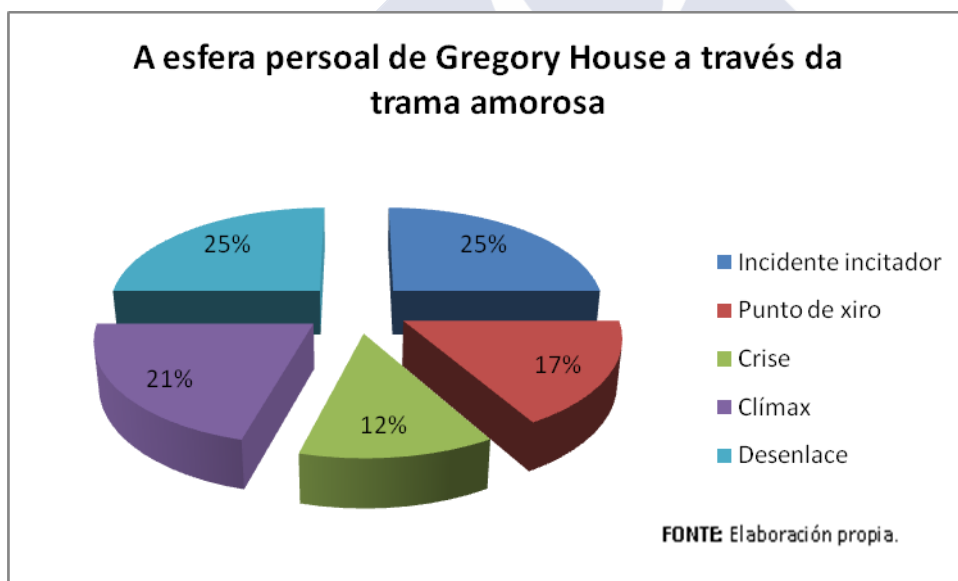
Finalmente, podemos visualizar o rostro, en primeiro plano, de G.H., quen olla directamente para o obxectivo con expresión seria e cansa, mentres saborea a píldora na súa boca. A imaxe funde a negro.



A secuencia que vimos de describir non só constitúe o desenlace da subtrama amorosa que reside no episodio vinte e dous, senón que, asemade, se corresponde coa secuencia que clausura a primeira tempada da serie. No transcurso da mesma, tal e como vimos de comprobar, a coxeira e a existencia dun domicilio caótico comparecen como sinécdoques dunha eiva máis fonda, a cal se instaura na esfera íntima do personaxe. No medio desa desorde doméstica, sitúase o piano; igual que no epicentro da deformación emocional, reside a xenialidade, o virtuosismo. En consecuencia, o personaxe G.H. constrúese sobre a trabe da dicotomía talento *versus* dor, a cal reforza aínda máis a conformación do ente ficcional como un deseño mesiánico: a capacidade

para obrar as milagres –exercer a curación– e a incapacidade patolóxica para errar, veñen acompañadas dunha indisoluble dor física.

De modo semellante, en episodios precedentes, o misántropo doutor evidencia idéntica opacidade sentimental coa personaxe da médica A.C., quen lle esixe ao seu xefe que recoñeza a atracción que experimenta con respecto a ela (cfr. § 5.5.2.2.). G.H. amosa un desmesurado interese por descubrir datos verbo da bagaxe pasada da doutora pero, ao mesmo tempo, trata de manter as distancias e mesmo se comporta de modo arisco. A.C. constitúe, ao longo desta primeira tempada, o ente ficcional co que máis interactúa o doutor G.H., no seo da trama amorosa. Ademais, tal e como evidencia o seguinte gráfico, incidente incitador e desenlace conforman as parcelas do relato amoroso que máis contribúen ao deseño da esfera persoal G.H.



En consecuencia, conséntase que a relación entre ambos os dous personaxes non se concentra en fragmentos de gran tensión narrativa, esta queda relegada para outra caste de conflitos, pero contribúe, sensiblemente, ao deseño da dimensión íntima.

5.1.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal G.H.

Contrariamente ao que sucede cos conflitos de natureza amatoria, os enfrontamentos entre pupilo e mentor, propios da trama de aprendizaxe, non favorecen o deseño da parcela íntima de G.H., pois estes últimos céntranse na configuración da dimensión profesional do personaxe (cfr. § 5.1.1.3.). Neste senso, a intención, por parte de G.H., é a de fomentar o espírito crítico dos seus subordinados e construír, deste xeito, replicantes que favorezan a consecución de diagnósticos acertados.

5.1.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal G.H.

Igual que acontece coa trama de aprendizaxe, os conflitos que relaxan a tensión imperante no conxunto do capítulo tampouco participan na configuración da parcela persoal que nos ocupa. Dende esta perspectiva, as subtramas de distensión cínguense, en esencia, á configuración da esfera socio-profesional.

5.1.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal G.H.

De modo semellante ao que sucede no epígrafe que nos precede, a investigación en torno ao enigma que cifra cada cadro sintomático contribúe, de modo residual, ao deseño da esfera íntima G.H., mentres que si favorece, de modo substancial, a construción da parcela socio-profesional (cfr. § 5.1.1.5.). Concretamente, a trama de enigma abarca o 5% da esfera persoal G.H.

5.1.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal G.H.

Pola súa parte, as confrontacións familiares si que participan no trazado da parcela íntima G.H.: nomeadamente, os clímax dos episodios trece e vinte e un. No primeiro deles, o especialista en diagnóstico interroga a R.Ch. verbo da mala relación que este mantén co seu proxenitor (cfr. § 5.6.2.6.). En virtude dese diálogo, G.H. logra penetrar na vida do personaxe fóra do tempo do relato e evidenciar, dese xeito, as razóns que o levan a comportarse, de modo hostil, con seu pai.

Contrariamente, o clímax do capítulo vinte e un serve para amosar, ante o espectador, a historia de fondo do propio G.H. Mediante a estratexia narrativa da analepse ou *flash-back*, coñecemos a orixe da coxeira que padece o misántropo doutor. Ao comezo do episodio, L.C. solicítalle a G.H. que imparta unha clase sobre diagnóstico. De camiño á aula, o médico atópase con Stacy, a súa antiga parella, quen lle pide que atenda ao seu actual marido. Ao parecer, o home podería estar a sufrir unha doenza de natureza descoñecida. G.H. contéstalle que, en realidade, non sabe se quere que Mark –pois ese é o seu nome– sobreviva. Xa na clase, o especialista en diagnóstico fórmúlalles aos seus alumnos tres casos prácticos verbo de pacientes que presentan dor nunha perna. A continuación, en virtude da devandita analepse, evidénciase como foi o intre no que, cada un deles, se lesionou e, posteriormente, se dirixiu ao médico para tratarse. Asemade, G.H. e os seus alumnos introdúcense no seo do *flash-back* e debaten sobre posibles diagnósticos, producíndose a fusión entre tempo do relato e tempo anterior ao inicio do relato. Precisamente, un deses tres casos correspóndese coa experiencia vivida polo propio G.H. e que desencadeou na coxeira que este sofre. Nun primeiro momento, dous actores diferentes interpretan ao misántropo doutor sen que o lector do relato o saiba: Hugh Laurie expón os tres casos na aula mentres que un actor distinto dá vida ao especialista en diagnóstico no seo do *flash-back*. Porén, E.F., quen asiste como ouvinte á clase, deduce que G.H. está a contar a súa propia historia e dillo aos seus compañeiros. Xusto a continuación, podemos observar ao especialista en diagnóstico – no seo da analepse e xa interpretado por Hugh Laurie– xacendo na cama dun hospital, tal e como amosa a seguinte captura de pantalla.



G.H. négase a que lle amputen a perna e solicita que lle induzan un coma farmacolóxico para ser capaz de soportar as dores. No transcurso do mesmo, Stacy convértese na súa representante legal e pídelles a Cuddy que extirpe a poción de músculo que se atopa necrosada, malia que esa decisión non se corresponde coa vontade do médico enfermo. En consecuencia, o doutor logra sobrevivir pero a intervención provócalle perda de mobilidade na extremidade e dor crónica.

Este episodio constitúe a única entrega da primeira tempada da serie que alberga analepse ou *flash-back*. Mentres que a historia de fondo dos restantes personaxes comparece en virtude do rol instrumental desempeñado por G.H. –en tanto indagador na bagaxe pasada dos seus compañeiros–, a pedra basilar que serve para entender o comportamento presente do ente ficcional protagonista resulta revelada polo propio especialista en diagnóstico, no seo dunha trama de índole familiar⁵².

⁵² O desenlace da subtrama que reside no capítulo décimo tamén incide na configuración da esfera que nos ocupa pero será abordado en sucesivos epígrafes xa que se atopa protagonizado polo ente ficcional J.W. (Cfr. § 5.4.2.6.).

5.1.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal G.H.

Malia que, tal e como vimos de ver no epígrafe que nos precede, o propio G.H. evidencia datos significativos da súa historia de fondo, non é menos certo que J.W. eríxese nun personaxe capital para introducirmos na esfera íntima do especialista en diagnóstico.

Neste senso, o episodio once alberga un conflito que se sitúa na fronteira entre a trama de amizade e a trama de loita de poder: mesmo poderíamos aseverar que se trata dun conflito relativo ao eido da amizade pero revestido de confrontación para obter o poder. L.C. propónlle a G.H. reducir as súas horas de consulta a cambio de que este deixe de consumir vicodina, fármaco que o médico emprega para paliar as dores na súa perna e que consume en inxentes doses. O especialista en diagnóstico acepta o trato pero sofre un intenso síndrome de abstinencia e mesmo chega a autolesionarse. No clímax deste conflito, G.H. recoñece a súa adicción ante J.W. pero matiza que, no seu xuízo, a situación non constitúe un problema en tanto non afecta á súa vida cotiá e permítelle cumprir coas súas obrigas profesionais. No desenlace do episodio, asistimos a unha conversa entre L.C. e J.W., na que este último recoñece que a aposta foi idea súa, poñendo de manifesto o afecto que experimenta polo mellor amigo, así como o rol instrumental que executa e que nos permite penetrar na esfera íntima de G.H.

5.1.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal G.H.

Contrariamente ao que sucede coas porcións nucleares, as cales veñen de ser analizadas nos apartados anteriores, os fragmentos catalizadores non favorecen o deseño da esfera persoal G.H. Este dato salienta a función do personaxe que nos ocupa como axente diexético eminentemente narrativo, isto é, imprescindible para o avance e a cristalización da historia no seo do relato. En suma, o especialista en diagnóstico non desenvolve un papel accesorio, máis ben todo o contrario: actúa como motor narrativo en tanto elemento sinérxico que aglutina a todos e cada un dos conflitos que nutren a entrega episódica.

5.1.3. A construción da esfera psicolóxica G.H.

No tocante á conformación da parcela psicolóxica do ente ficcional que nos ocupa, e despois de abordar a totalidade das súas actuacións, constatamos que G.H. encaixa maiormente –lembramos a este respecto que ningún personaxe constitúe un tipo puro senón que abrangue trazos de diversas categorías– no tipo ‘intuitivo–extravertido’ en tanto amosa unha gran dependencia con respecto a situacións exteriores –a ansia por descifrar a patoloxía convertida en enigma– sen botar man de valores universalmente recoñecidos.

Noutras verbas, G.H. posúe un fino instinto para o latente e adoita andar sempre na procura de novas posibilidades: arriscadas hipóteses que ningún outro médico se atreve a enunciar. Estamos a referirnos a un tipo que se asfixia en circunstancias estables e precisa dunha procura constante de novos obxectos e orientacións. Con todo, mentres que o tipo ‘intuitivo extravertido’ canónico caracterízase por renunciar, con frialdade, ao obxecto da súa atención, G.H., tal e como se estableceu en virtude da análise referida ao fragmento catalizador do episodio dous da primeira tempada (cfr. § 5.1.1.8.), si experimenta un solapado apego con respecto aos seus pacientes.

Trátase, en consecuencia, dun ‘intuitivo–extravertido’ con certos matices sensitivos, malia que aspire a mantelos agochados mediante a súa aparente misantropía. Ademais, caracterízase por desenvolver un comportamento hermético con respecto ao universo das súas emocións e, en consecuencia, próximo á tendencia introvertida. Mesmo poderíamos matizar que desenvolve un comportamento extravertido na parcela profesional e introvertido, no eido persoal. Agora ben, a intuición mantense como común denominador no conxunto das súas condutas.

5.1.4. O arco de transformación G.H.

En suma, o presente personaxe debuxa, a través do conxunto de capítulos que integran a primeira tempada, un arco de transformación circular: logo dunha alteración moderada, o ente ficcional regresa á súa condición primixenia.

Despois da dimisión de A.C., esta decide reincorporarse ao seu posto de traballo a cambio dunha cita, de natureza sentimental, con G.H. O especialista en diagnóstico acepta o compromiso pero o acontecemento tradúcese nun rotundo fracaso xa que o

médico fai gala da súa excesiva sinceridade. G.H. considera que a doutora non está, en realidade, namorada del, senón que se sente atraída pola opción de curar a unha persoa mancada no eido emocional e faillo saber. A confesión arruína a cita e, con ela, a oportunidade dunha verdadeira transformación na esfera íntima do personaxe.

A atracción que G.H. sente por A.C. exerce presión sobre a natureza do personaxe protagonista, o cal realiza un amago de metamorfose. Nembargante, a intuición á que nos referíamos no apartado precedente, provoca o descubrimento de informacións que frean calquera intento de cambio: o doutor percibe o comportamento da personaxe de A.C. e logra, en virtude da información recollida, extraer conclusións que latén baixo a superficie do netamente observable. Así, trala decisión da médico, residente na historia de fondo, de casar cun enfermo terminal de cancro, G.H. deduce unha necesidade desmesurada por ofrecer protección a seres desamparados que non se corresponde co verdadeiro amor.

Coa análise do arco que o ente ficcional debuxa en función da súa evolución episódica, finaliza o epígrafe dedicado á construción do personaxe G.H. Nos apartados seguintes, procederase, en virtude da mesma metodoloxía e con idéntica estrutura, a desentrañar o deseño dos restantes entes ficcionais protagonistas e habituais, a través da arquitectura episódica, é dicir, das tramas e subtramas que a conforman, comezando pola caso da directora do hospital, L.C.

5.2. Lisa Cuddy (L.C.).

A personaxe da responsable do hospital Princeton Plainsboro de New Jersey – centro médico no que presta os seus servizos o doutor G.H.– atópase encarnado por Lisa Edelstein. Na cabeceira da serie, o nome da actriz comparece xunto á representación virtual dunha caste de ramificación nerviosa, tal e como pon de manifesto a seguinte captura de pantalla.

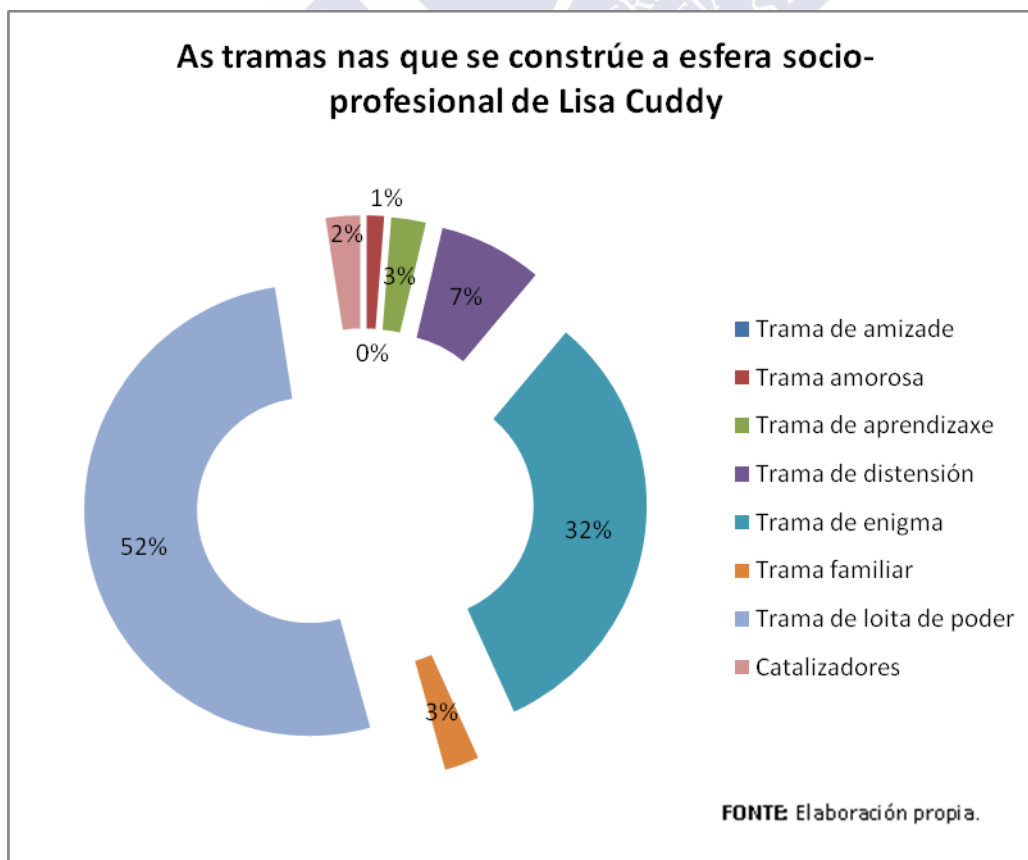


Os nervios permiten –a grandes trazos– a transmisión de sinais entre o cerebro e as restantes parcelas do organismo. Neste senso, a metáfora visual que aquí se nos presenta propón a correspondencia entre o ente ficcional L.C. e unha sorte de vía que permitirá conectar o cerebro –órgano que equivale a G.H. (cfr. § 5.1.)– co resto da anatomía na que se atopa inserto. A presente identificación explícase en virtude do rol

da directora como responsable de que cada doutor realice o seu traballo e atope solucións para as diversas patoloxías que padecen os pacientes. Dende esta perspectiva, a de garantir a correcta execución da práctica médica, L.C. debe facilitar que a devandita conexión se produza en termos óptimos. A este respecto, resulta preciso considerar que o rol que estamos a describir vólvese máis difícil de materializar á hora de manter negociacións cun personaxe como o de G.H., o cal se nega a someterse aos protocolos médicos.

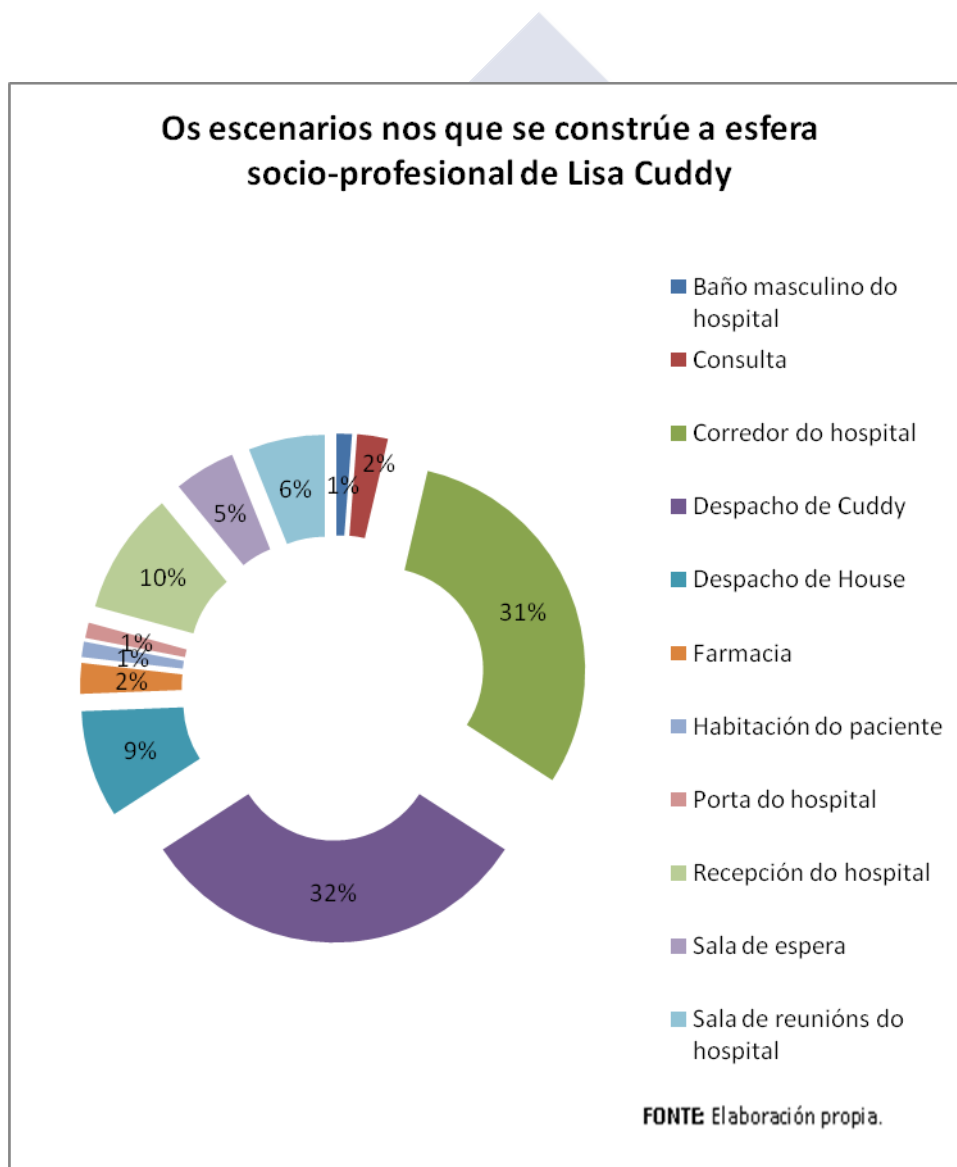
5.2.1. A construción da esfera socio-profesional L.C.

A periferia da personaxe que nos ocupa, isto é, o eido social e laboral, deséñase, de modo máis sensible, a través da participación de L.C. en tramas que versan sobre a loita de poder –abranguen o 52% do total da esfera– e tramas que xiran en torno a un enigma –obteñen o 32%–, tal e como amosa o seguinte gráfico.



A trama de distensión –7% do cómputo global da esfera– sitúase en terceiro lugar, mentres que os restantes conflitos ocupan un espazo residual no tocante ao presente ámbito.

Con respecto aos escenarios que poboa L.C. e que contribúen, asemade, á configuración da esfera socio–profesional, constátase que o despacho da propia directora e o corredor do hospital –ambos os dous logran, respectivamente, o 32% e o 31% do total– eríxense en lugares predilectos para o deseño deste eido. O gráfico que expoñemos a continuación serve para evidenciar o que afirmamos.



Esta distribución explícase en virtude da preferencia dos creadores da serie por captar diálogos que se producen mentres os personaxes camiñan, outorgándolle, deste xeito, un maior dinamismo á narración. Ao mesmo tempo, o feito de que L.C. sexa a directora do hospital favorece a relevancia que adquire o seu despacho, en tanto espazo no que se dirimen gran número de conflitos nos que a doutora deberá actuar como árbitro ou impor o seu punto de vista. Finalmente, resulta salientable a importancia que adquire a recepción do hospital: obtén un 10%, case a mesma porcentaxe que o despacho de G.H. A devandita recepción eríxese nun centro neurálxico en tanto se corresponde co foco de distribución do traballo: os médicos acoden a ela para coñecer que pacientes deberán atender na consulta. Asemade, atópase situada a escasos metros da porta do despacho de L.C., permitindo que esta última se aproxime a ela con gran facilidade para exercer a súa misión de control. Na seguinte captura de pantalla, G.H. entra no despacho da súa xefa, a cal se atopa reunida co presidente do consello de administración do hospital. A través do cristal da porta, que se sitúa ao fondo da estancia, pode apreciarse a recepción.



Unha vez establecido o procedemento xeral mediante o que foi construída a esfera relativa ao ámbito do social e da profesión, procederase, nas vindeiras liñas, de modo específico, a analizar o rol desenvolvido por cada unha das tramas que pivota o personaxe que nos ocupa.

5.2.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio–profesional L.C.

A directora do hospital non protagoniza ningunha trama de amizade que favoreza a construción da súa esfera socio–profesional. Se ben é certo que L.C. manifesta un especial aprecio polos doutores G.H. e J.W., os vínculos que os unen non chegan a acadar o *status* de conflito relativo ao eido das amizades. De feito, como veremos, moi poucos son os datos que o texto facilita, nesta primeira tempada, verbo da existencia de entes ficcionais que poboen o entorno íntimo da presente personaxe.

5.2.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio–profesional L.C.

Un punto de xiro, situado no episodio vinte da primeira tempada, eríxese na única porción de trama amorosa que pivota L.C. de cara á conformación da súa esfera socio–profesional. A directora descobre que G.H. está a piques de manter unha cita sentimental con A.C. e tenta aconsellalo:

L.C.: Lo que ocurriera en tu última relación no es motivo para que te aísles de los demás. Cinco años de autocompasión deben de ser suficientes.

G.H.: ¡Vaya! Me has dado mucho en que pensar. Ojalá fuera más abierta.

L.C.: Bueno...

G.H.: En realidad, me estaba refiriendo a tu blusa.

L.C.: Es probable que Cameron sea la única mujer capaz de tolerarte. Ponte la camisa azul, cielo, con ella estás casi guapo.

O diálogo transcrito filtra a tensión erótica que atravesará a relación entre ambos os dous personaxes. Con todo, ao longo da primeira tempada da serie, L.C. e G.H. non pivotan xuntos tramas amorosas propiamente ditas, aínda que si o farán en episodios posteriores. O vínculo que os engarza maniféstase como estritamente profesional malia atoparse salpicado por claros indicios de atracción sexual. O diálogo que nos precede constitúe unha boa proba desta aseveración: o misántropo doutor sèrvese do recurso da ironía para expresar o seu punto de vista sobre o protuberante escote da súa xefa. De todos modos, debe salientarse que, na primeira tempada, L.C. e G.H. relaciónanse en termos de loita de poder, isto é, a directora tenta impor a súa autoridade para que o especialista en diagnóstico cumpra co seu deber e respecte os protocolos. Asemade, tamén en virtude do diálogo transcrito, constátase o fondo aprecio que L.C. sente por G.H. ao expresarlle os seus mellores desexos.

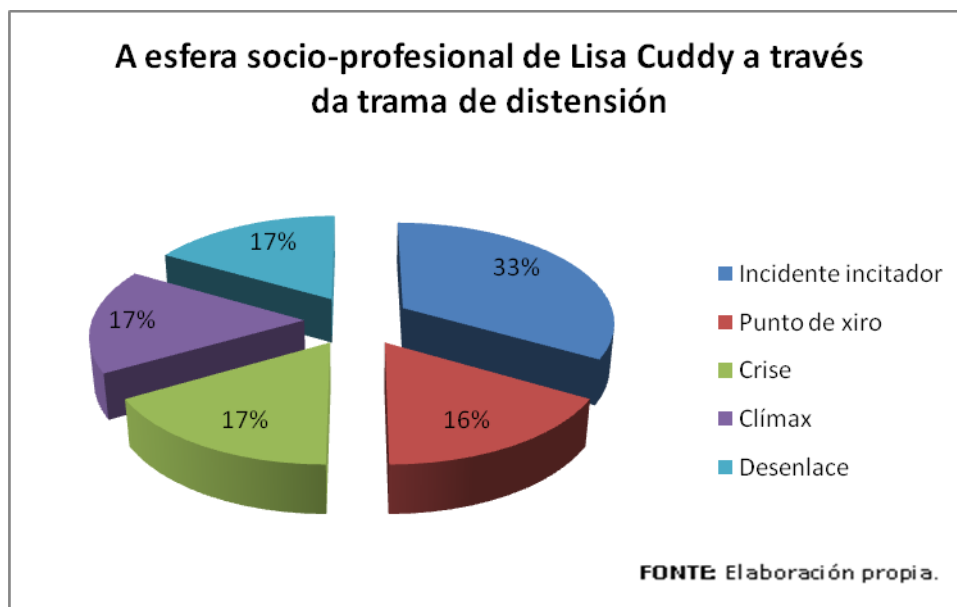
5.2.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio–profesional L.C.

Un punto de xiro e un desenlace, situados no episodio segundo, conforman as únicas participacións da presente personaxe nunha trama de aprendizaxe. G.H. está convencido de que os pais do paciente que está a atender no seo da trama de enigma, non se corresponden cos proxenitores biolóxicos do rapaz. Os restantes médicos apostan en contra desta teoría, incluída L.C., e perden. A devandita trama –subtrama, neste caso– evidencia, novamente, a desaforada capacidade analítica de G.H., contra a que nada poden facer o resto de doutores, incluída L.C.

5.2.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio–profesional L.C.

A loita de poder entre a directora do hospital e o especialista en diagnóstico constitúe o punto de partida para as tramas humorísticas ou de distensión: L.C. obriga a G.H. a que atenda na consulta aos pacientes que padecen patoloxías comúns, actividade que o misántropo doutor odia, por iso, bríndalles, aos enfermos, un trato ateigado de ironía. Pódese considerar que a trama de distensión constitúe unha consecuencia da trama de loita de poder. Os conflitos humorísticos favorecen nun 7% o deseño da esfera socio–profesional L.C., constituíndo o incidente incitador –pois logra

un 33%— a parcela máis significativa a este respecto, tal e como amosa o seguinte gráfico.

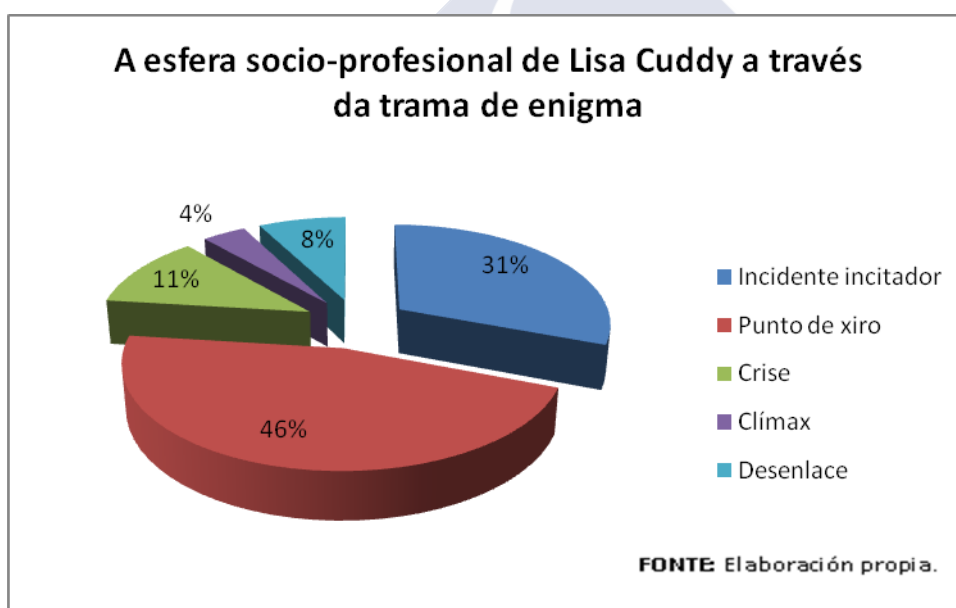


Así, por exemplo, no episodio piloto, G.H. atende a un home cuxa pel presenta unha estraña cor laranxa (cfr. § 5.1.1.4.). O doutor dille que a súa esposa estalle a ser infiel porque só ese motivo pode xustificar que ela non se dera conta do novo tipo de pigmento. No desenlace da trama, o paciente acode a falar con L.C. xa que se sente fondamente ofendido. A directora contéstalle que non pode desfacerse de G.H. porque é un dos mellores médicos cos que conta. O curioso da secuencia reside en que o home xa non viste a alianza matrimonial, proba de que o especialista en diagnóstico estaba no certo. Esta confrontación serve de exemplo paradigmático para identificar as constantes que alberga a trama de distensión no tocante ao deseño da esfera socio-profesional L.C. En primeiro lugar, a directora consinte o trato politicamente incorrecto que G.H. lle brinda aos pacientes —malia que intente evitalo con chantaxes ou reprimendas que obteñen escaso éxito— porque o considera, en esencia, un excelente profesional e sinte por el un aprecio que se volverá máis significativo en sucesivas tempadas. Ademais, este tipo de liorta permite descubrir unha nova faceta da doutora: L.C. é a única personaxe capaz de pórse á altura de G.H. e tratalo coa mesma arma que el usa, a

ironía. Finalmente, esta caste de conflito serve para romper coa tensión imperante no conxunto do episodio, o cal adoita estar vertebrado por unha trama principal de enigma da que emerxen conflitos doutra natureza, entre eles, a propia trama de distensión.

5.2.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio–profesional L.C.

Cun 32%, a trama de enigma convértese, logo da trama de loita de poder, na caste de confrontación que máis favorece o deseño da esfera socio–profesional L.C., constituíndo o punto de xiro a súa porción máis salientable ao lograr un 46% do total do conflito. O seguinte gráfico serve para evidenciar este dato.



A supremacía do punto de xiro explícase en virtude do rol de pseudoantagonista que desenvolve a directora no seo da trama. Malia que L.C. non pode ser considerada como unha antagonista pura –G.H. e ela comparten a meta común de identificar a patoloxía e buscarlle solución–, si que obstaculiza, en certa medida, a consecución do obxectivo ao non compartir parte dos métodos que o especialista en diagnóstico emprega. Dito doutro modo: a participación de L.C. na trama de enigma tradúcese no exercicio dun mecanismo de control sobre as decisións que toma G.H. para que estas se sometan aos protocolos e non poñan vidas en perigo. En consecuencia, a personaxe

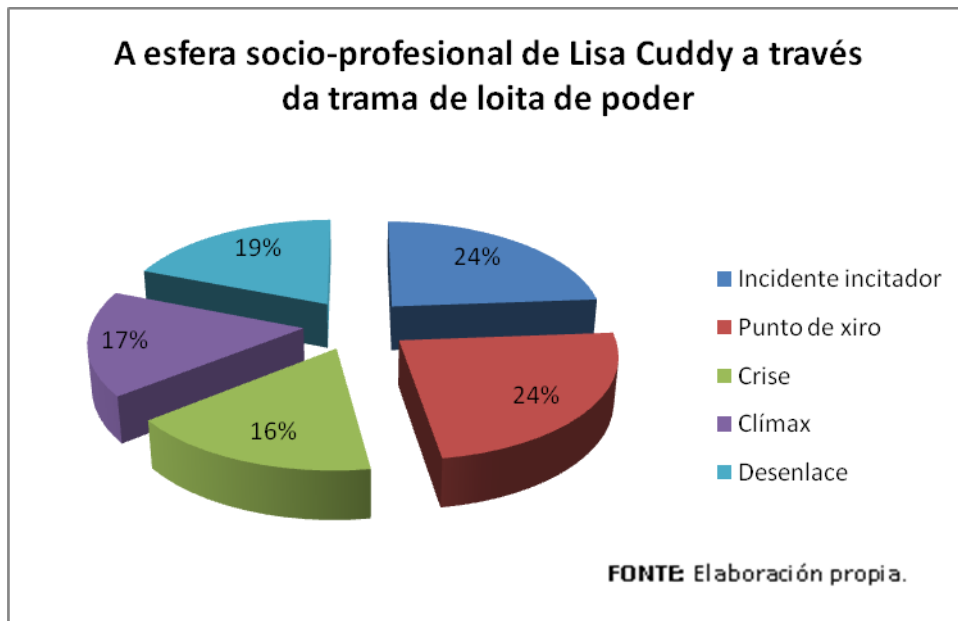
que nos ocupa non incide, de modo sensible, na asignación, nos puntos álxidos, ou no desenlace do conflito, pero si que constitúe –permítasenos a metáfora– unha pedra no camiño que dilata a obtención do obxecto, isto é, o diagnóstico axeitado e a curación agardada.

5.2.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio–profesional L.C.

A participación de L.C. nunha trama de índole familiar cingúese ao penúltimo episodio da primeira tempada. Mediante a estratexia narrativa do *flash-back* ou analepse, G.H. cóntalles aos seus alumnos, no transcurso dunha clase, a orixe da coxeira que padece: foi sometido a unha operación en contra da súa vontade, logo de sufrir un trombo nunha perna. O doutor solicitara que se lle inducira un coma para non sentir dores pero, mentres se atopa inconsciente, a súa parella naquel momento, Stacy, pídelle a L.C. que o someta a unha arriscada intervención que lle podería salvar a vida a costa da saúde da súa perna. A directora accede porque Stacy é, nese intre, a responsable legar de G.H. Esta trama pertence á historia de fondo da personaxe e pon de manifesto que L.C., ademais de ser unha vella amiga do doutor, coñece a natureza da súa adicción aos fármacos.

5.2.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio–profesional L.C.

As constantes liortas entre G.H. e a súa xefa, coa intención, por parte de ambos os dous, de facer valer os seus opostos puntos de vista, incide de modo decisivo –cun 52%– no deseño da esfera socio–profesional L.C. Tal e como se constata no seguinte gráfico, punto de xiro e incidente incitador eríxense en parcelas do conflito privilexiadas a este respecto.



No episodio piloto, a directora persegue a G.H. polo corredor do hospital para lograr que este último cumpra coas súas obrigacións na clínica e atenda a pacientes con patoloxías comúns.

L.C.: Te esperaba en mi despacho hace veinte minutos.

G.H.: ¿En serio? Pues no tenía intención de ir a tu despacho hace veinte minutos.

L.C.: ¿No tenemos nada de que hablar?

G.H.: No, no se me ocurre ningún tema interesante.

L.C.: Firmo tus cheques.

G.H.: Soy titular. ¿Vas a quitarme el bastón para que no me vaya?

L.C.: No digas tonterías. ¿Y si te despido por no hacer tu trabajo?

G.H.: Estoy de nueve a cinco.

L.C.: No has hecho ningún informe este año.

G.H.: Mal año.

L.C.: No atiendes a las consultas.

G.H.: Pero doy muy buenas excusas.

L.C.: Llevas seis años de retraso en tus obligaciones con la clínica.

G.H.: ¿Seis? Ese tema de conversación tampoco me interesa.

L.C.: Que a tres semanas anuales hacen que me debas más de *Cuatro* meses.

G.H.: Son las cinco, me voy a casa.

L.C.: ¿A qué?

G.H.: Que simpática.

L.C.: Escucha Doctor House, la única razón por la que no te despidi es porque tu reputación todavía pesa mucho en este hospital.

G.H.: Excelente, estamos de acuerdo en algo, no vas a despedirme.

L.C.: La reputación no va a durarte si no haces tu trabajo, la clínica es parte de tu trabajo, quiero que hagas tu trabajo.

G.H.: Pero como dijo el filósofo Jagger, no siempre se consigue lo que se quiere.

O diálogo transcrito constitúe o incidente incitador da trama de loita de poder que aparece no episodio piloto e que actúa, á súa vez, como punto de emerxencia para unha trama de distensión. Nun punto de xiro da mesma, L.C. consegue, a través dunha particular estratexia, o seu obxectivo: someter a G.H.

G.H.: ¡Me has quitado mi autorización!

L.C.: Sí, ¿Por qué gritas?

G.H.: ¡Ni IRM, ni estudios de imagen, ni laboratorio!

L.C.: Ni tampoco puedes llamar al extranjero...

G.H.: ¡Si vas a despedirme no me jodas y dímelo!

L.C.: Ni hacer fotocopias... ¿Sigues gritando?

G.H.: ¡Estoy cabreado! Estás arriesgando la vida de un paciente.

L.C.: No estamos hablando de eso.

G.H.: ¡Me faltas al respeto y me pones en ridículo, mientras siga trabajando aquí no tienes derecho...!

L.C.: ¿Te crees que porque sigas gritando me vas a asustar? ? Porque no sé de que tengo que tener miedo. ¿De más gritos? Eso no me asusta. Que me pegues... sí, pero estoy segura de que te puedo. Ah, consulté lo de tu filósofo, Jagger, y sí, no siempre se consigue lo que se quiere pero también dice que intentándolo se consigue lo que se necesita.

G.H.: O sea que porque quieres que atienda pacientes no puedo atender pacientes.

L.C.: Necesito que hagas tu trabajo.

A directora sèrvese da chantaxe e da ironía para conseguir que G.H. realice o seu traballo. Esta será unha constante en todas as tramas de loita de poder: L.C. trata ao misántropo doutor coas súas mesmas armas e logra, nalgúñas ocasións, facer valer a súa vontade.

5.2.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio–profesional L.C.

Dous sucesos non nucleares contribúen ao deseño do ámbito social e profesional de L.C. O primeiro deles atópase situado no episodio segundo. Pola noite, a doutora sae do hospital ataviada con roupa deportiva e atópase con G.H. na porta.

G.H.: Doctora Cuddy... vaya modelito...

L.C.: ¿Has vuelto para ver a un paciente?

G.H.: No, a una puta. Le da más morbo aquí que en casa.

Novamente, conséntase que a directora conséntelle a G.H. un tipo de trato intolerable para calquera outro profesional. Coñecedora do seu talante arisco, no capítulo sexto, L.C. está a piques de entregarlle ao seu subordinado unha postal para felicitalle o aniversario pero, finalmente, non se atreve e císcaa no lixo.

5.2.2. A construción da esfera persoal L.C.

Malia que o ente ficcional L.C. adquirirá unha gran relevancia a medida que vaia avanzando a serie, na primeira tempada da mesma, non se procede ao deseño da súa esfera persoal: nada se sabe das súas amizades, parellas ou familia. Só Vogler, o presidente do consello de administración, se atreve a insinuarlle que o motivo polo que consinte as groserías de G.H. é que, probablemente, mantiveron unha relación no pasado. A directora non contesta e a incógnita mantense en suspenso.

5.2.3. A construción da esfera psicolóxica L.C.

De acordo cos poucos trazos psicolóxicos que nos son subministrados ao longo da primeira tempada, o ente ficcional L.C. encaixa dentro do tipo racional ‘reflexivo–extravertido’, isto é, posuidor dun xuízo sintético e creador, de conduta ríxida e principios rectos. Adoita tratarse de persoas que, tal e como sucede con L.C., viven completamente mergulladas no seu entorno laboral. Deste xeito, a directora dedícase por completo ao hospital que xestiona e protexe aquilo no que cre, a toda costa, por exemplo, o talento de G.H.

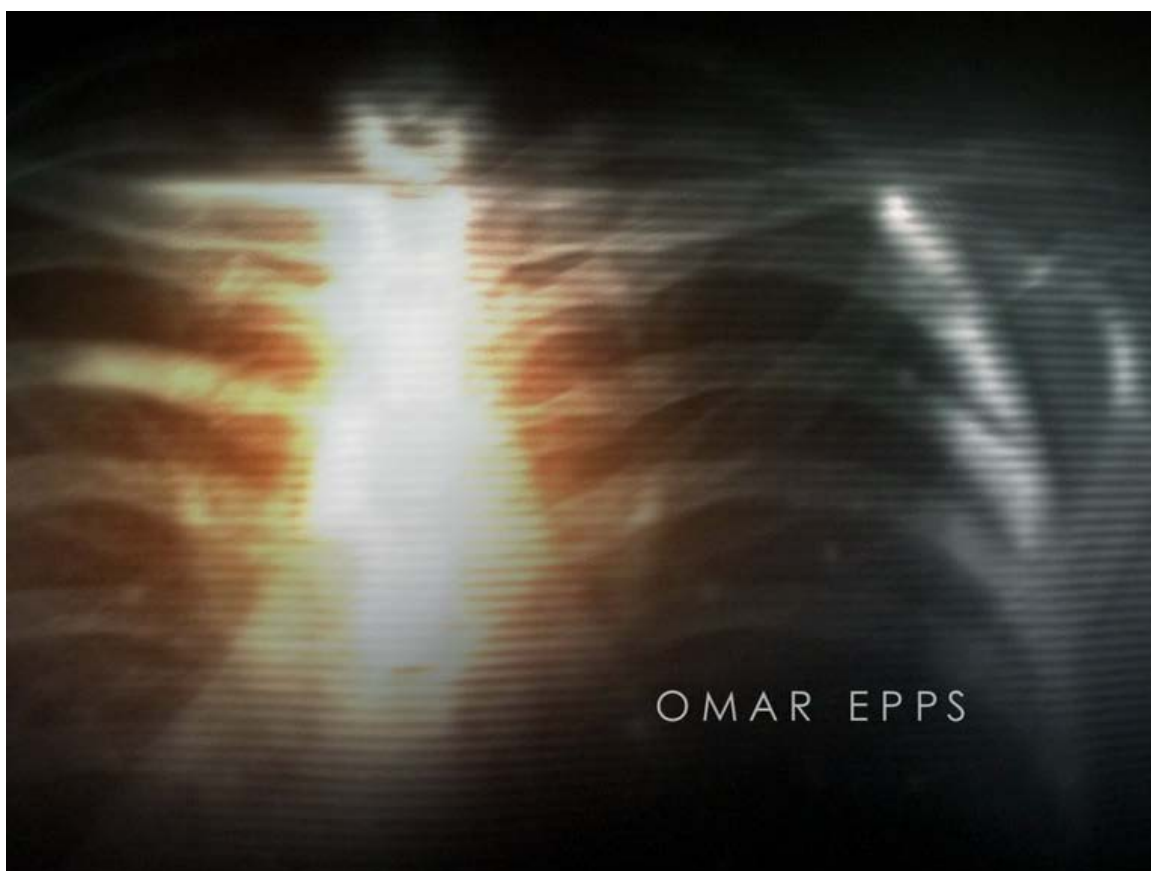
5.2.4. O arco de transformación L.C.

Finalmente, consideramos, logo de analizar a primeira tempada, que a personaxe que nos ocupa non describe arco de transformación algún: mantense inalterable. Dende o primeiro episodio, a directora vive consagrada por e para o seu traballo, o cal constitúe, en aparencia e polo de agora, o seu primordial obxecto. O presente ente ficcional padecerá unha sensible evolución en posteriores episodios da serie, os cales non forman parte da mostra de análise que abrangue a investigación que nos ocupa.



5.3. Eric Foreman (E.F.).

O nome de Omar Epps, actor que dá vida a E.F. –neurólogo que forma parte do equipo de G.H.– comparece, na cabeceira da serie, xunto á imaxe dunha caixa torácica, tal e como constata a seguinte captura de pantalla.

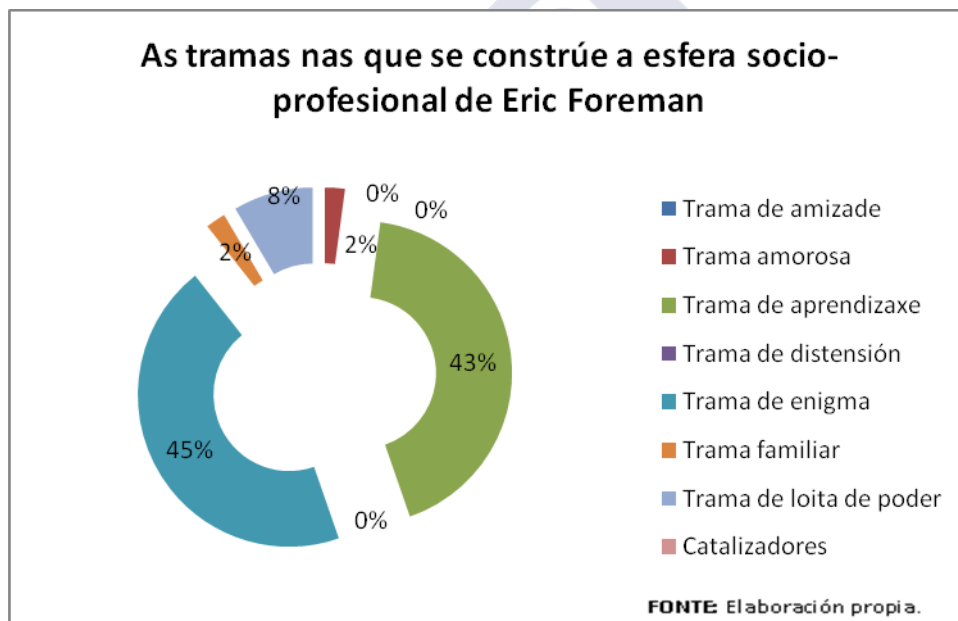


De igual modo ao que acontecerá co ente ficcional R.Ch. (cfr. § 5.6.), o personaxe que nos ocupa atópase a carón dunha parte de especial relevancia para o funcionamento do corpo humano: trátase da cavidade encargada de protexer os pulmóns, órganos que, á súa vez, permiten que o organismo respire e, en consecuencia, viva. Neste senso, E.F. equipárase, dende o inicio do texto, cun elemento capital para a supervivencia desa anatomía cuxo cerebro, asemade, se identifica con G.H. (cfr. § 5.1.). O ente ficcional que nos ocupa eríxese, en suma, nun utensilio de

fundamental relevancia para que G.H. cumpra a súa misión: resolver o enigma implícito en cada cadro de síntomas; noutras verbas, desvelar o nome da patoloxía e propoñer unha posible cura.

5.3.1. A construción da esfera socio–profesional E.F.

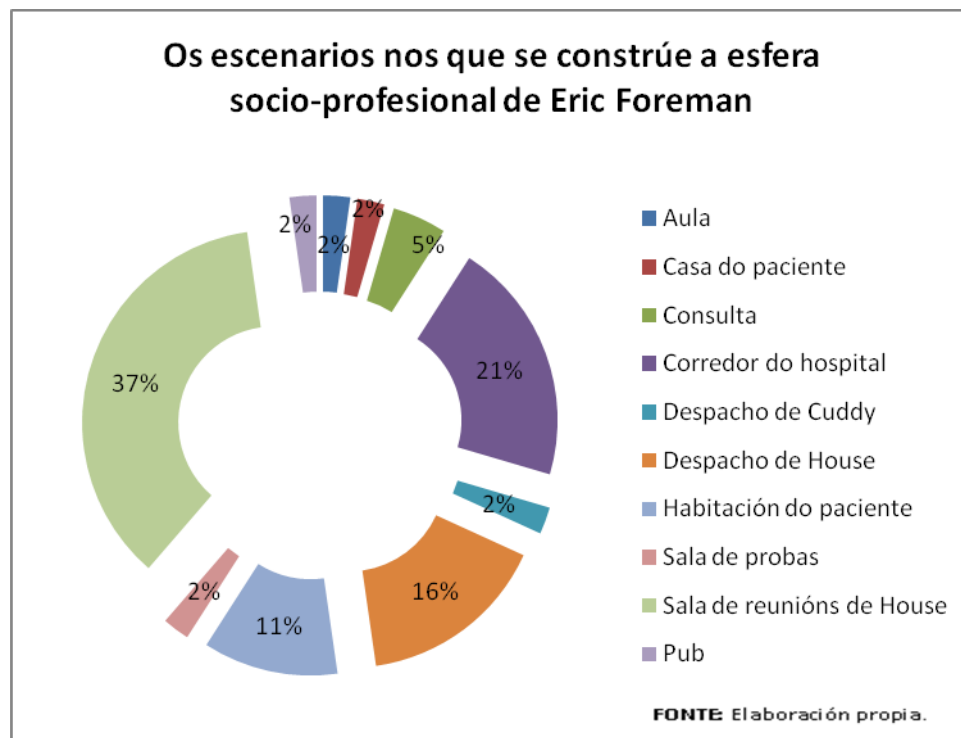
Os ámbitos do social e da profesión, pertencentes ao personaxe E.F., defínense, maioritariamente, en virtude de tramas de enigma e de aprendizaxe –cun 45% e un 43%, respectivamente–, tal e como establece o seguinte gráfico.



Dende esta perspectiva, os conflitos relativos á loita de poder e a confrontacións de índole familiar conforman parcelas residuais da esfera socio–profesional E.F., mentres que as tramas de amizade, as amorosas, e as de distensión, así como os fragmentos catalizadores carecen de representación no cómputo global da devandita esfera.

No tocante aos escenarios nos que se constrúe esta sección do ente ficcional, constátase que a sala de reunións de G.H. –obtéñ un 37%– e o corredor do hospital no

que os médicos desempeñan o seu traballo –logra un 21%– conforman os espazos privilexiados á hora de contribuír ao deseño da esfera que nos ocupa. O seguinte gráfico corrobora a información que adiantamos.



En suma, o eido laboral e social do presente personaxe créase, de modo máis sensible, grazas aos debates que xorden –enfrentamentos entre pupilo e mentor– coa intención de desentrañar o enigma inherente ao cadro sintomático. Asemade, os devanditos debates realízanse nos escenarios de toma de decisións: isto é, sala de reunións do equipo de G.H. e o corredor do hospital; neste último, os entes ficcionais intercambian puntos de vista mentres camiñan –habitualmente seguen o traxecto que o especialista en diagnóstico marca–, outorgándolle un maior dinamismo á secuencia.

5.3.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio–profesional E.F.

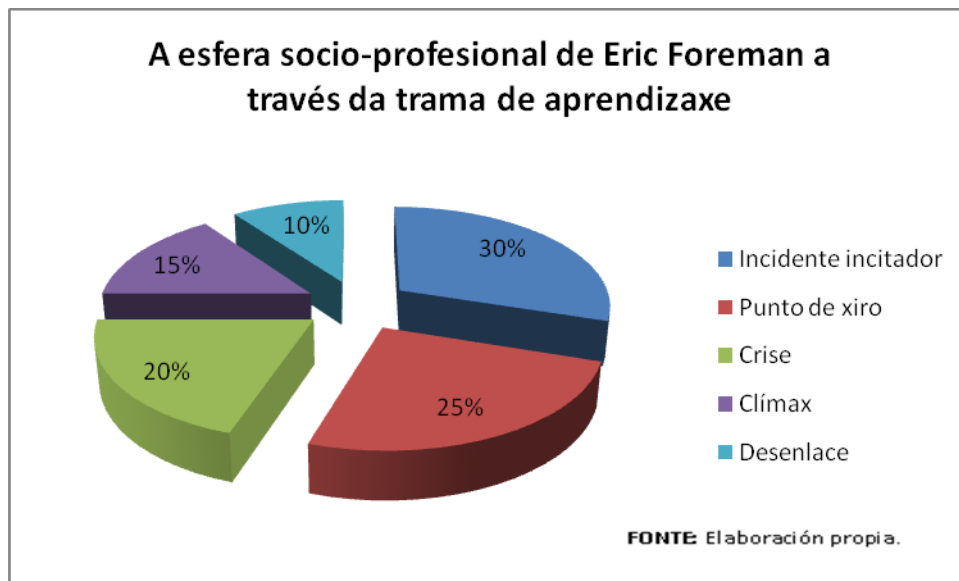
Tal e como se constatou no epígrafe que nos precede, os conflitos relativos ao eido da amizade non acadan representación no tocante ao deseño da esfera socio–profesional E.F. Este feito débese a que a misión do presente personaxe na serie obxecto de estudo consiste en converterse nun replicante de G.H.: isto é, o ente ficcional non aspira a transformarse no amigo do misántropo doutor, senón a cuestionar os seus puntos de vista para acadar diagnósticos acertados, tal é a meta que o relato lle reserva.

5.3.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio–profesional E.F.

De modo semellante ao que acontece coas tramas de amizade, os conflitos amorosos case non favorecen o deseño da esfera socio–profesional E.F. Unicamente, un punto de xiro, situado no capítulo quinto, contribúe á configuración desta parcela do personaxe. A natureza, en esencia reflexiva, deste ente ficcional, explica esta circunstancia: E.F. atópase sumido no eido laboral, o cal constitúe o epicentro da súa vida.

5.3.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio–profesional E.F.

As liortas entre pupilo (E.F.) e mentor (G.H.) contribúen –nun 43%– á construción da esfera socio–profesional do personaxe que nos ocupa. Asemade, incidente incitador e punto de xiro –obteñen un 30% e un 25%, respectivamente– eríxense nas parcelas desta caste de relato máis privilexiadas á hora de deseñar a presente sección do ente ficcional, tal e como establece o seguinte gráfico.



No incidente incitador do episodio piloto, G.H. e E.F. manteñen o seguinte debate en torno a como debe ser o protocolo a seguir cando se atende a un paciente:

E.F.: ¿Y si hablamos con el paciente primero antes de hacer un diagnóstico?

G.H.: ¿Es médico?

E.F.: No, pero...

G.H.: Todo el mundo miente.

A.C.: Al doctor no le gusta tratar con los pacientes.

E.F.: Para tratar pacientes nos hicimos médicos.

G.H.: No, para tratar enfermedades somos médicos, tratar pacientes es el inconveniente de esta profesión.

E.F.: ¿Estás intentando eliminar a los humanos de la práctica médica?

G.H.: Así no nos mentirían, ni nosotros a ellos, los sobrestimamos.

Pupilo e mentor defenden posturas contrapostas verbo do modo idóneo, en virtude do cal, debe executarse a práctica da súa profesión: mentres que G.H. desconfía dos pacientes e non cre no que estes podan contarlle, E.F. opina que as conversas cos enfermos deben ser sempre tomadas en consideración.

No episodio sétimo, o neurólogo, de orixe afroamericano, amósalle a G.H. as súas queixas en torno ao trato que este último lle brinda.

E.F.: ¿Por qué me pinchas tanto?

G.H.: Es mi estilo, ¿ha ido a más?

E.F.: Sí, me parece.

G.H.: ¿De verdad? Pues eso descarta el racismo, ayer eras igual de negro.

O propio G.H., no episodio terceiro, explícalle a J.W. os motivos que o levan a tratar a E.F. dese xeito.

G.H.: Si le digo a Foreman bravo pero lo siento has fallado, ¿qué estaría haciendo ahora mismo?

J.W.: Estaría yéndose a casa pero no hecho una mierda.

G.H.: Exacto.

J.W.: ¿Quieres que se vaya hecho una mierda?

G.H.: No, no quiero que se vaya.

O diálogo transcrito sintetiza a esencia da trama de aprendizaxe: o mentor coloca ao pupilo –permítasenos a expresión coloquial– contra as cordas, coa intención de obter o seu máximo rendemento. Asemade, o feito de que incidente incitador e punto de xiro se correspondan coas parcelas do relato privilexiadas a este respecto, evidencia

o rol de E.F. como provocador de conflitos en tanto defende unha actitude de constante interrogación verbo da súa contorna.

5.3.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio–profesional E.F.

Contrariamente ao que sucede coa trama que vén de expoñerse no epígrafe que nos precede, os conflitos humorísticos ou de distensión non contribúen ao deseño da esfera socio–profesional E.F. O rol de replicante, desenvolvido polo presente personaxe, outórgalle unha misión esencialmente dramática, a cal impide a súa participación nesta caste de conflitos, destinados a relaxar a tensión imperante no conxunto do relato.

5.3.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio–profesional E.F.

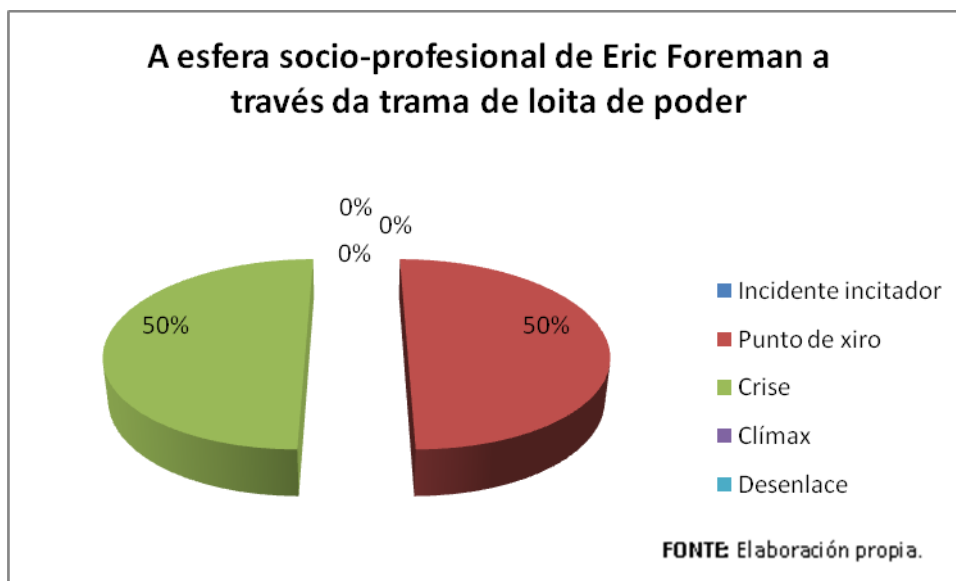
O gran peso que a trama de aprendizaxe adquire na construción do ente ficcional que nos ocupa, emana, á súa vez, da relevancia que posúe a trama de enigma, a cal obtén un 45% do cómputo global da esfera socio–profesional E.F. Ademais, o punto de xiro conforma a única parcela do relato útil a este respecto. En suma, os debates entre mentor e pupilo –os cales defenden puntos de vista contrapostos– fornecen o avance da trama de enigma, a cal loita por desentrañar que patoloxía se agocha tralo cadro sintomático que manifesta o paciente.

5.3.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio–profesional E.F.

O incidente incitador do episodio décimo conforma a única parcela de trama familiar que contribúe ao deseño da esfera socio–profesional E.F. No transcurso da mesma, o neurólogo négase a tratar a unha enferma que se atopa na indixencia porque, segundo o seu criterio, finxe unha enfermidade con tal de durmir baixo teito. O punto de vista que defende o doutor explícase en virtude da súa orixe: E.F. naceu e criouse nun barrio humilde, no que puido presenciar multitude de casos desa índole. A historia de fondo incide, en consecuencia, no seu modo de afrontar a práctica médica.

5.3.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio–profesional E.F.

Con un 8%, os conflitos que xiran en torno á loita de poder constitúen o terceiro tipo de tramas que máis favorece o deseño da esfera socio–profesional E.F., tal e como establece o seguinte gráfico.



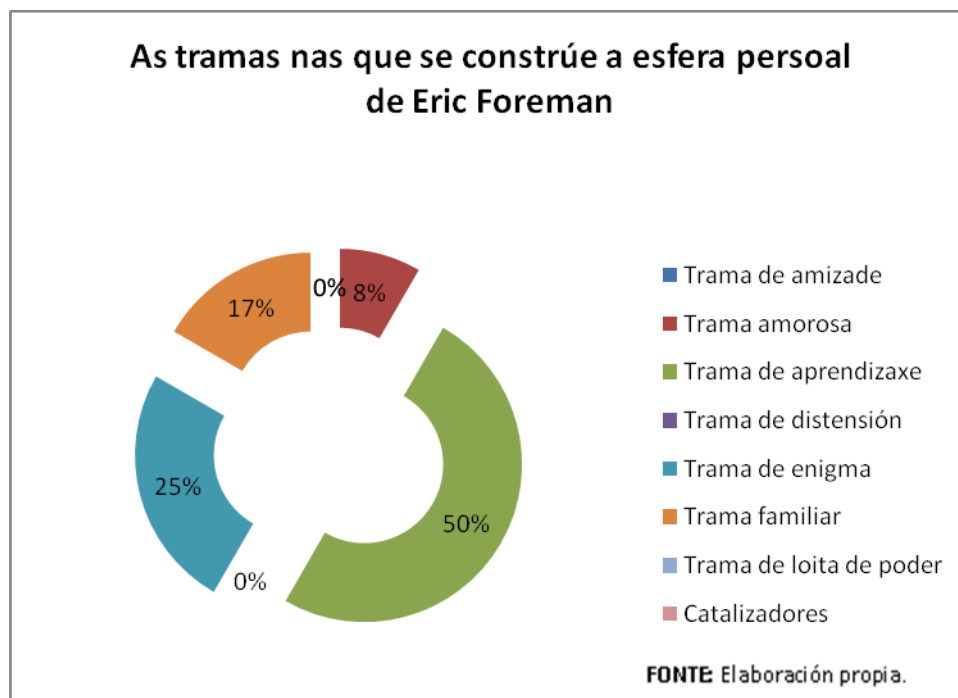
A intervención do personaxe que nos ocupa prodúcese en intres críticos –a crise representa un 50% da trama, igual que o punto de xiro– para o avance do relato: E.F. non confía no criterio do seu mentor e delátalo ante un superior (L.C.) para que este poda controlar o seu traballo e protexer a vida do paciente. A presente pauta de conduta explícase en virtude da natureza inquisitiva do personaxe, o cal somete calquera ditado a xuízo.

5.3.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio–profesional E.F.

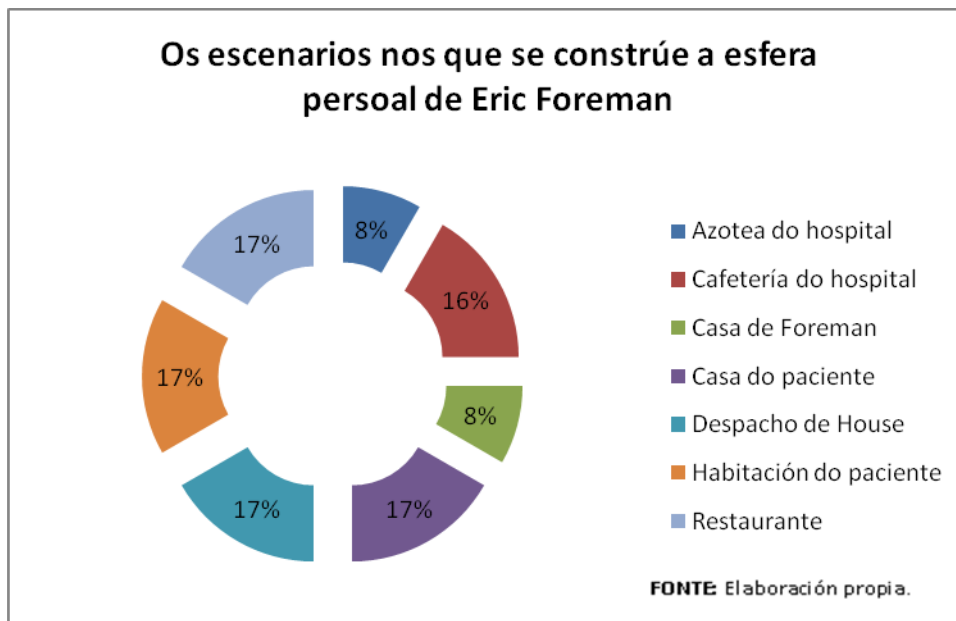
Finalmente, para concluír o repaso pola construción da esfera socio–profesional E.F., constatamos que as porcións non nucleares do relato tampouco contribúen ao deseño da devandita esfera. Atopámonos, en consecuencia, con que o deseño do personaxe favorece, de xeito decisivo, o avance da narración.

5.3.2. A construción da esfera persoal E.F.

No tocante á parcela máis íntima do ente ficcional que nos ocupa, establecemos que a trama de aprendizaxe eríxese na caste de conflito que mellor define a E.F., tal e como establece o seguinte gráfico.



Así, as confrontacións relativas a procesos de aprendizaxe entre mentor e pupilo obteñen un 50% do cómputo global da esfera, mentres que a trama de enigma –logra un 25%– sitúase en segundo lugar. Asemade, a habitación do paciente, o despacho de G.H. e a casa do paciente convértense en escenarios privilexiados de cara ao deseño do presente ámbito, tal e como amosa o gráfico que adxuntamos.



O 17% que, respectivamente, obtén cada un dos escenarios antes citados explícase en virtude de que nos referimos a espazos nos que o ente ficcional pode relacionarse con G.H. ou executar as ordes que este lle impón.

5.3.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal E.F.

Tal e como sucedía na construción da esfera socio–profesional, os conflitos vinculados ao eido da amizade non contribúen ao deseño do ámbito íntimo de E.F. A devandita circunstancia, tal e como explicabamos na apartado relativo ao eido laboral, débese á meta que o personaxe debe cumprir na deriva ficticia: non se trata dun amigo, senón máis ben dun replicante que debe cuestionar os puntos de vista de G.H.

5.3.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal E.F.

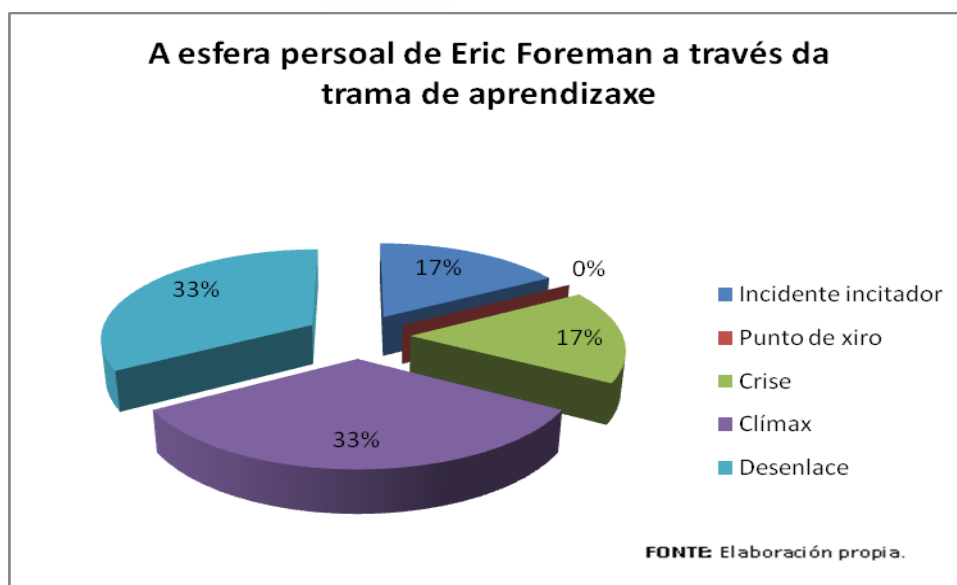
As confrontacións de índole amorosa abranguen, pola súa parte, un 8% da esfera persoal E.F.: referímonos, nomeadamente, a un punto de xiro situado no episodio vinte. No transcurso do mesmo, o neurólogo tenta aconsellar ao seu xefe, o cal está a piques de saír a cear coa doutora A.C.

E.F.: Creo que deberías dejarte llevar por tu instinto, sé un cabrón (...) A las mujeres les gusta llevar razón; debes dejar que se sientan superiores, como si lo supieran todo, pero si eres bueno se sentirá culpable (...) Solo te digo que algunas relaciones son imposibles.

E.F. está convencido de que o vínculo sentimental entre G.H. e A.C. non funcionará e, en consecuencia, recomenda –a recomendación actúa como proba fidedigna do apego que sente o pupilo polo mentor, síntoma da preocupación que experimenta– comportarse de tal modo que a doutora non albergue máis saída que o rexeitamento do propio G.H.

5.3.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal E.F.

Os conflitos relativos a procesos de aprendizaxe contribúen, de modo máis sensible, ao deseño da esfera persoal E.F.: obteñen un 50% do cómputo global do ámbito. Asemade, o feito de que clímax e desenlace –obteñen un 33%, respectivamente– se erixan nas parcelas do relato máis significativas a este respecto, tradúcese en que o neurólogo desenvolve un rol resolutivo para o avance desta caste de confrontacións, tal e como establece o seguinte gráfico.



Por exemplo, xa no episodio piloto, prodúcese un diálogo, pertencente a unha trama de aprendizaxe, que evidencia ese suceso traumático que reside na historia de fondo do personaxe: G.H. quere que E.F. rexistre o domicilio da paciente.

E.F.: No puedo entrar en casa de nadie así como así.

G.H.: ¿Y cómo entraste en casa de los Felker? Si, ya, el expediente está archivado, tenías dieciséis años, cosas de chicos, pero tu profesor de gimnasia es un bocazas y agrádescelo. Oye, necesito a alguien conmigo que sea espabilado ¿vale? Que sepa cuando le timan y cuando timar.

O diálogo transcrito conforma a crise e o clímax da trama de aprendizaxe que reside no episodio piloto. Na mesma, ponse de manifesto un fragmento significativo da vida fóra do tempo do relato experimentada polo personaxe: posúe antecedentes por delitos de roubo e ese é, precisamente, o motivo polo que G.H. o contratou. O especialista en diagnóstico, segundo as súas propias verbas, precisa, ao seu carón, a un médico “espabilado”, isto é, unha persoa que saiba con rapidez que movementos realizar para sobrevivir. Finalmente, o neurólogo cede ante as pretensións do seu xefe: traba no bocado que estaba a comer e olla para G.H. con mirada desafiante, tal e como amosa a seguinte captura de pantalla.



O anaco de bocadillo que o doutor sostén coa súa man adquire un forte valor como sinécdoque: o propio G.H. avisa a E.F. de que a cociñeira que o preparou atópase enferma pero segue a traballar porque precisa o diñeiro. En consecuencia, ese anaco que malia atoparse contaminado é, igualmente, tragado polo neurólogo, representa as orixes humildes da empregada e do propio E.F., o cal non sente ningún tipo de noxo ao comelo e traduce a súa decisión na mirada desafiante que contemplamos.

5.3.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal E.F.

Os conflitos humorísticos non inciden no deseño da esfera persoal do personaxe que nos ocupa. En consecuencia, atopámonos ante un ente ficcional de corte eminentemente dramático.

5.3.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal E.F.

A investigación en torno aos síntomas que presenta cada paciente e o enigma inherente aos mesmos, abrangue o 23% da esfera persoal E.F.: concretamente

estámonos referindo a tres puntos de xiro situados nos episodios un, dous e dezaseis. Por exemplo, no capítulo segundo, un paciente padece terrores nocturnos e tenta saltar dende a azotea do hospital. Mentres que R.Ch. arrisca a súa propia vida para salvalo, E.F. permanece pasivo. Asemade no episodio piloto, logo de ceder ante as pretensións de G.H. e rexistrar, en compañía de A.C., a casa da paciente, faille á doutora a seguinte confesión:

E.F.: ¿Sabes? Después de siglos de esclavitud, décadas de manifestaciones y lo más importante, de vivir como un monje con el salario mínimo interprofesional, ¿no es una pasada que consiga uno de los trabajos mejor pagados del país porque fui un delincuente?

O presente fragmento considérase nuclear para a trama de enigma porque, mentres E.F. se cuestiona, no domicilio da paciente, sobre como obtivo o seu actual traballo, está a comer uns anacos de xamón contaminado que lle servirán a G.H. para descubrir que a enferma alberga unha tenia no cerebro.

5.3.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal E.F.

Os conflitos de índole familiar conforman o 17% do ámbito íntimo do personaxe que nos ocupa: trátase dun punto de xiro e do desenlace do episodio dez. No transcurso do mesmo, E.F. amósase reticente a tratar a unha indixente xa que, dende o seu punto de vista, a enferma finxe para poder durmir baixo teito. A medida que a investigación avanza, o doutor descobre que non estaba no certo e, arrepentido, acompaña á enferma nas súas últimas horas.

5.3.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal E.F.

Pola súa parte, os conflitos relativos á loita de poder non contribúen ao deseño do eido persoal de E.F. en tanto a súa condición de replicante enmárcase dentro do

conflito de aprendizaxe: non pretende impor os seus puntos de vista senón facer valer aquilo no que cre para salvar a vida dos pacientes.

5.3.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal E.F.

Tal e como sucede coa trama de loita de poder, os elementos catalizadores ou sucesos non nucleares do relato tampouco contribúen, de modo decisivo, á construción do ámbito persoal de E.F. Atopámonos, en consecuencia, ante un personaxe capital para o avance do relato.

5.3.3. A construción da esfera psicolóxica E.F.

En suma, o presente personaxe encaixa dentro da 'disposición extravertida', en tanto manifesta interese polo acontecer obxectivo en primeiro termo. Asemade, constitúe un 'tipo reflexivo' xa que, no seo das funcións psicolóxicas, o pensar adquire a supremacía. En consecuencia, o ente ficcional que nos ocupa adoita subordinar a súa manifestación vital íntegra a conclusións intelectuais que se orientan sobre a base do obxectivamente dado e pretende que, polo seu propio ben, así o fagan os que o rodean. Este tipo reprime as formas vitais que proceden do sentimento: actividades estéticas, cultivo da amizade, etc. En síntese, albergan unha susceptibilidade inconsciente que conduce cara o uso dunha linguaxe ruda e mesmo agresiva. Ao mesmo tempo, trátase de individuos capaces de desenvolver un xuízo sintético, obra dun pensamento progresivo e xerador.

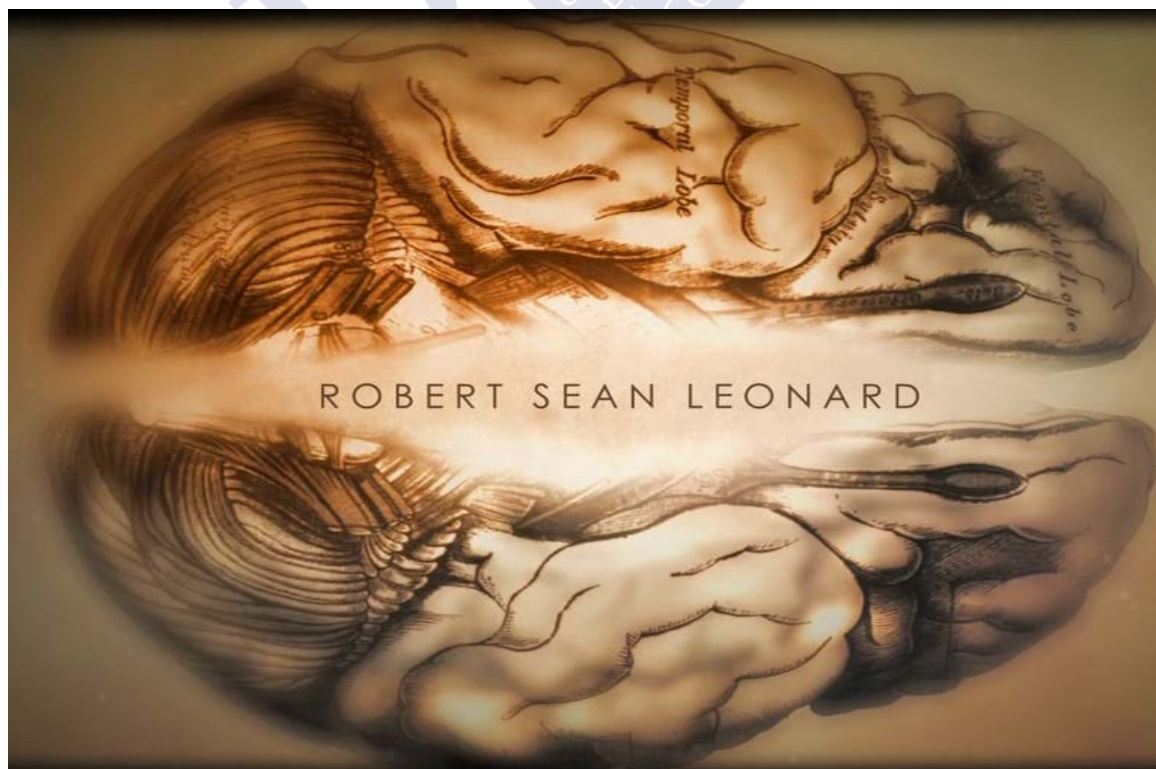
5.3.4. O arco de transformación E.F.

Finalmente, o ente ficcional E.F. mantense inalterable a través das diversas entregas da primeira tempada da serie e non describe, polo tanto, arco de transformación, algún.



5.4. James Wilson (J.W.).

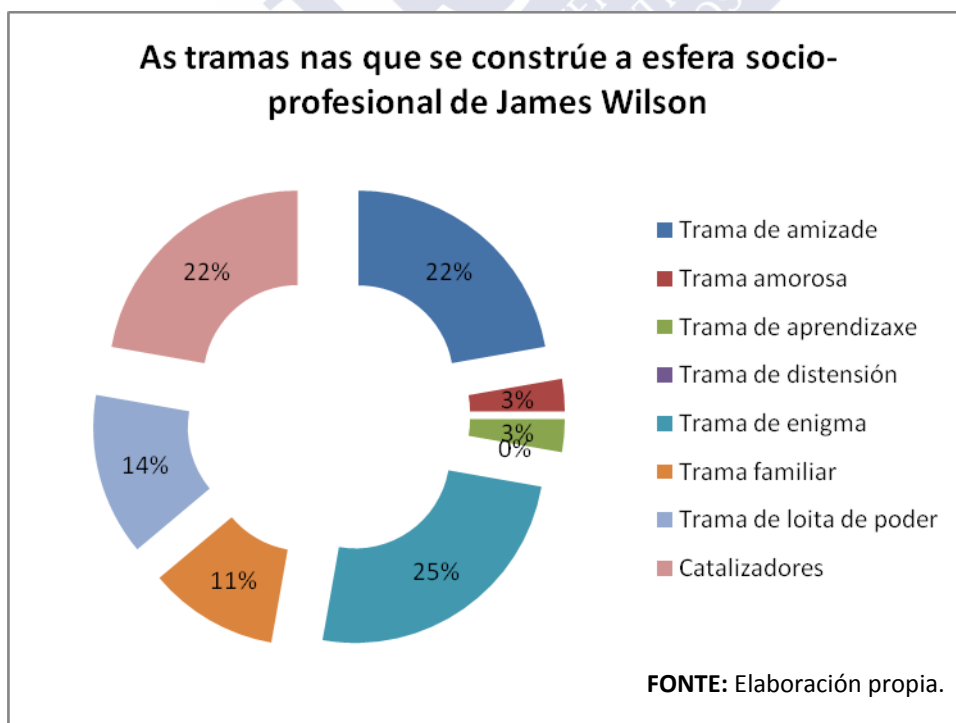
Ademais de brillante oncólogo e compañeiro de traballo, o ente ficcional J.W., do que nos ocuparemos no epígrafe que aquí se inicia, desenvolve o rol de mellor amigo do doutor G.H. De feito, o estreito vínculo que une a ambos os dous médicos evidénciase dende a propia cabeceira da serie. Mentres que o nome dos restantes actores aparece acompañado por ilustracións diversas –seccións do corpo humano, na meirande parte dos casos– os dos intérpretes que dan vida a G.H. e J.W. escríbense xunto a unha idéntica imaxe: o debuxo dun cerebro representado dende dúas diferentes perspectivas. No caso de Robert Sean Leonard, responsable de encarnar ao presente personaxe, as palabras comparecen sobre unha ilustración concibida coma se dun plano cenital se tratase. Ademais, a diferenza do que acontece con Hugh Laurie (cfr. § 5.1.), as verbas atravesan o órgano e parcélano en dúas porcións; mesmo poderíamos aseverar que emerxen do seu interior, tal e como pon de manifesto a captura de pantalla que adxuntamos.



A presente imaxe aventura como J.W., en virtude do rol confidente que executa, se erixirá, ao longo das diversas entregas episódicas, nun instrumento capaz de penetrar nas parcelas –periférica e íntima– que constitúen a G.H. e volvelas explícitas ante o espectador, tal e como sucede coas verbas inxeridas no cerebro.

5.4.1. A construción da esfera socio–profesional J.W.

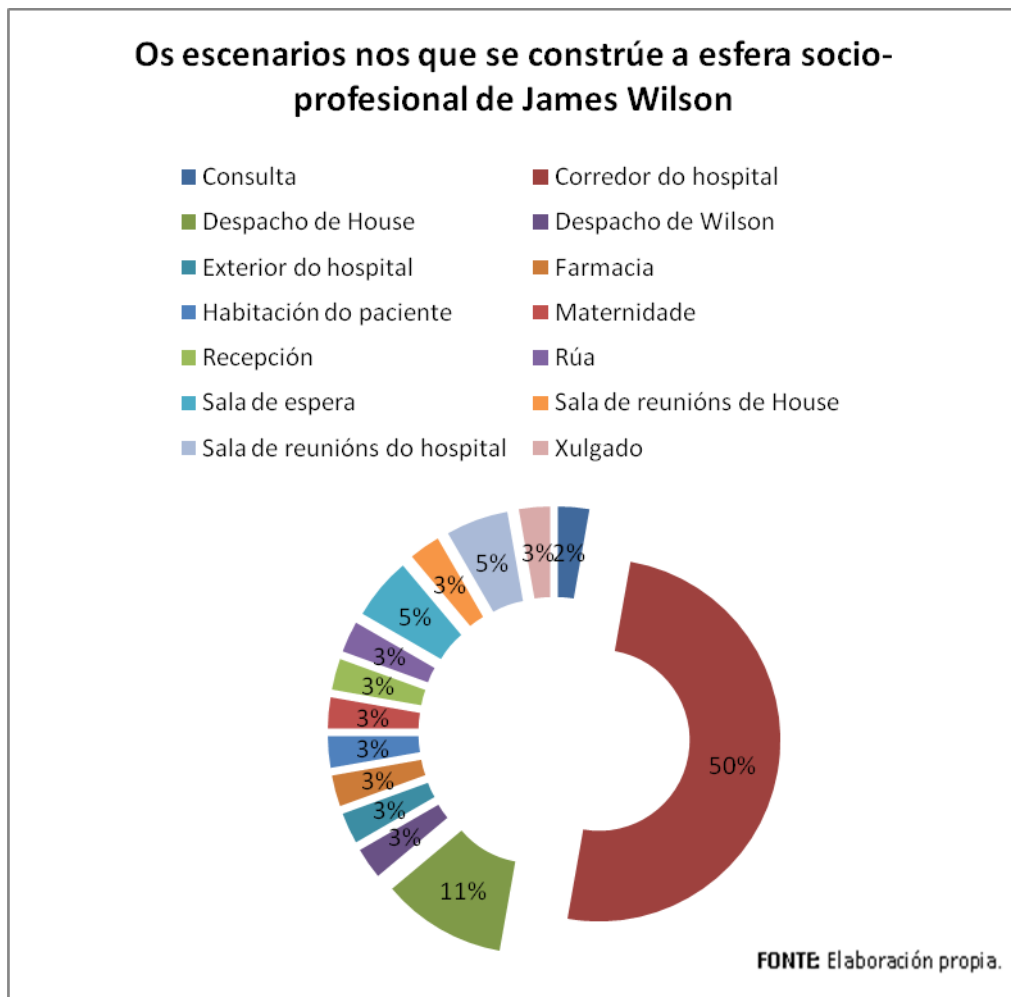
Comezaremos o estudo do presente personaxe abordando a súa periferia – ámbitos relativos á contorna laboral e social–, mediante a constatación do tipo de conflitos que contribúen ao deseño da mesma. Así, a esfera socio–profesional J.W. aparece conformada, maioritariamente, grazas á participación do ente ficcional que nos ocupa en tramas de enigma, seguidas dos conflitos relativos á amizade, así como de porcións catalizadoras do discurso, tal e como establece o gráfico que se adxunta a continuación.



A trama de loita de poder eríxese no cuarto tipo de confrontación que máis contribúe a definir esta sección do personaxe, seguida da trama familiar, mentres que as tramas amorosas e de aprendizaxe constitúen un espazo residual a este respecto.

O feito de que os fragmentos catalizadores aduquiran o mesmo peso que o rol nuclear desenvolvido nas tramas de amizade –malia constituír en si mesmos unha parcela subsidiaria con respecto aos núcleos de todas e cada unha das tramas no seu conxunto– evidencia que a construción de J.W., no referente á presente esfera, correspóndese cun proceso, en numerosas ocasións, accesorio e que, en consecuencia, non resulta crucial para o avance do relato, aínda que si favoreza a caracterización do ente ficcional G.H. Neste senso, inferimos a comparecencia dun personaxe capital –amigo, axudante, confesor, fiel escudeiro– para a penetración na natureza do personaxe protagonista.

No tocante aos espazos, a dimensión periférica de J.W. deséñase, maioritariamente, a través de diálogos filmados polo corredor do hospital, mentres os actores camiñan, tal e como establece o seguinte gráfico. Este feito débese a que o citado corredor correspóndese coa paraxe idónea para que os amigos podan conversar no transcurso dos recesos que lles permite a práctica da súa profesión.

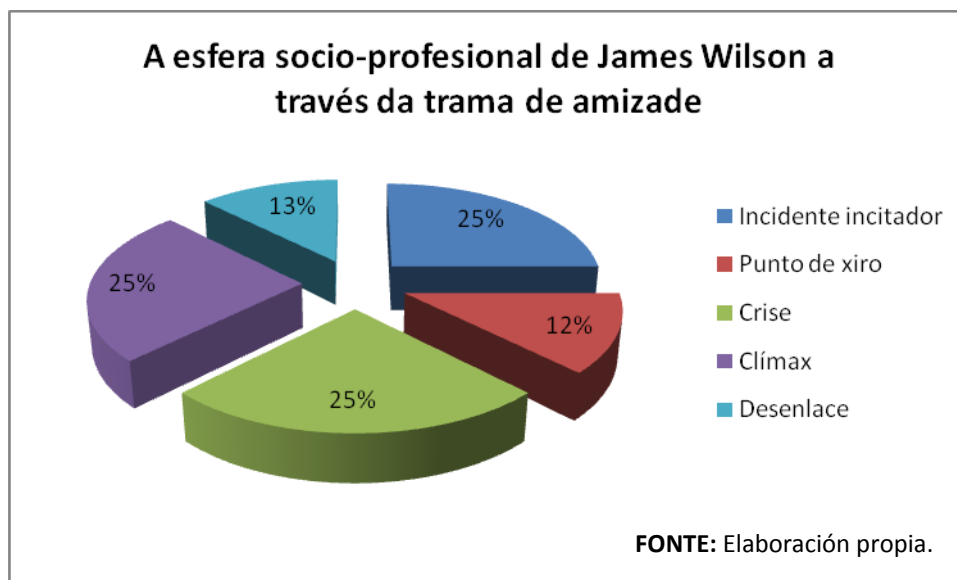


O despacho de G.H. é o segundo escenario que máis contribúe ao deseño da presente esfera, seguido da sala de reunións do centro e da sala de espera.

5.4.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional J.W.

Xunto coas tramas de enigma, os conflitos que albergan unha temática relativa ao eido da amizade –abranguen un 22% da presente dimensión– resultan cruciais para o deseño das parcelas laboral e social do personaxe J.W. Incidente incitador, crise e clímax eríxense, asemade, nos núcleos –cun 25%, cada un– desta caste de confrontacións que máis contribúen a configurar a presente esfera. Deste modo, as porcións do relato que concentran unha maior tensión narrativa correspóndense, tal e

como establece o gráfico que adxuntamos, nas encargadas de definir a dimensión que nos ocupa.



Así, o incidente incitador da trama principal de enigma do episodio piloto (cfr. § 5.1.1.1.) constitúe, ao mesmo tempo, o incidente incitador dunha subtrama do tipo que abordamos neste epígrafe. De igual modo, o episodio dezaioito da primeira tempada alberga un conflito de amizade que se desencadea logo dunha conversa entre G.H. e J.W. polos corredores do hospital. No transcurso da mesma, o oncólogo –convertido en fiel escudeiro do misántropo médico– advértelle ao seu mellor amigo que o presidente do consello de administración pretende despedilo.

O único punto de xiro dunha subtrama de amizade que contribúe á configuración desta esfera socio–profesional reside tamén no episodio piloto. No mesmo, J.W. esboza un sorriso logo de escoitar por boca de G.H. que este último está disposto a pasar máis horas de consulta con tal de que L.C. lle permita realizar as probas pertinentes para salvar a vida dunha suposta prima do oncólogo. Este xesto evidencia o goce que o presente personaxe experimenta ao obter unha proba tanxible do afecto que o amigo lle profesa.

Na crise desta mesma subtrama, o doutor E.F., que acaba de rexistrar a casa da paciente, por indicación de G.H., faille saber ao seu xefe, ante a presenza do propio J.W., que este último mentiu xa que no domicilio da enferma atopou xamón, o cal indica que esta non é xudía, tal e como sucede co oncólogo e o resto da súa familia. Deste xeito, G.H. non só constata que Rebecca Adler non é prima de J.W. e que, en consecuencia, o seu mellor amigo empregou unha mentira para manipulalo profesionalmente, senón que ademais logra obter o diagnóstico acertado para o caso que vertebra a trama principal de enigma: G.H. cre que a paciente pode albergar unha tenia no interior do seu corpo. Prodúcese, polo tanto, a converxencia entre ambos os dous conflitos iniciados a través dun idéntico incidente incitador ao comezo do episodio.

O capítulo dezoito contén, asemade, unha crise que favorece a configuración da esfera socio-profesional do oncólogo. Vogler, o novo presidente do consello de administración do hospital, convoca unha reunión co obxectivo de despedir a G.H. Cando chega o intre da votación, J.W., membro deste órgano decisorio, vota en contra da expulsión para salvar o posto de traballo do seu mellor amigo. A continuación, Vogler propón, ante o consello, o despido do propio J.W. A parcela do relato que acaba de ser descrita, constitúe, ao mesmo tempo, a crise dunha subtrama de loita de poder e, en virtude da mesma, evidénciase a escala de valores que alberga o personaxe que nos ocupa: isto é, para o ente ficcional J.W. a amizade adquire máis relevancia que o éxito profesional. Ademais, resulta salientable que esta afirmación sexa extraída dun fragmento discursivo como é a crise, caracterizada por albergar un alto índice de tensión narrativa. En consecuencia, o afecto que sente o doutor J.W. por G.H. ponse de manifesto cando o personaxe é situado –permítasenos a metáfora– ao borde do precipicio: o oncólogo toma a decisión no seo dun abismo narrativo que evidencia, polo tanto, o verdadeiro carácter do ente ficcional que nos ocupa.

Unha vez expulsado da sala, J.W. diríxese cara o despacho e comeza a recoller os seus obxectos persoais. G.H. entra na habitación e ambos os dous doutores manteñen unha conversa na que o oncólogo, visiblemente enfadado, afirma que Vogler deulle a posibilidade de dimitir e que decidiu aceptala. Esta parcela do discurso constitúe o único clímax que contribúe a configurar a esfera socio-profesional do presente personaxe, no seo da subtrama de amizade.

J.W.: No tengo hijos, mi matrimonio es un asco... Hay dos cosas que me gustan: el trabajo y esta estúpida amistad y ninguna te importa tanto como para dar una puta conferencia.

G.H.: Importan. Si pudiera volver a hacerlo...

J.W.: Harías lo mismo.

(G.H. asinte coa cabeza).

As verbas do propio J.W. corroboran o que aseverabamos anteriormente: malia a paixón que sente polo seu traballo, o oncólogo outórgalle máis valor á súa amizade con G.H. Ademais, o mesmo diálogo serve de útil para penetrar na esfera do misántropo doutor, quen se manifesta incapaz de actuar deshonestamente⁵³ para protexer os vínculos afectivos.

De xeito similar, no clímax da subtrama de amizade que reside no episodio piloto, o ente ficcional J.W. desentraña o comportamento de G.H. O misántropo doutor acode a falar coa paciente para lograr que esta acepte o tratamento. Rebecca Adler négase e, cando sae da habitación, G.H. asegura, ante os restantes médicos que o agardan, aceptar a decisión da enferma. E.F. proponlle ao seu xefe que acuda aos tribunais pero J.W. apostila que “no lo hará. Ha dejado de ser un expediente para él. La respeta”. Esta frase esclarece o motivo polo que o personaxe protagonista se nega a establecer un trato directo cos pacientes: a carencia de contacto humano eríxese nun escudo tralo que agochar a súa extrema sensibilidade. Neste senso, o ente ficcional J.W. convértese, de novo, no vehículo que nos permite acceder ao interior das esferas que constitúen ao personaxe.

Finalmente, o desenlace do presente episodio eríxese no único final que contribúe á construción da esfera socio–profesional que nos ocupa. No mesmo, G.H. pídelle explicacións a J.W. verbo da súa conduta mentireira. Este último afirma que non

⁵³ No episodio 17 da primeira tempada, Vogler solicítalle a House que pronuncie unha conferencia gabando os produtos farmacéuticos das súas empresas. Chegado o momento, o doutor maniféstase incapaz de mentir.

dixo a verdade para lograr que o misántropo médico se fixese cargo da paciente e salvase, en consecuencia, a súa vida.

5.4.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio–profesional J.W.

Pola súa parte, os conflitos de índole amorosa –abranguen o 3% da presente dimensión no seu conxunto– constitúen unha parcela residual para a construción da esfera socio–profesional do personaxe J.W. De modo específico, só un punto de xiro, situado no episodio dezanove da primeira tempada, contribúe ao deseño desta parcela: o ente ficcional que nos ocupa axúdalle a G.H. coas entrevistas de traballo necesarias para cubrir o posto da doutora A.C., logo de que esta última renunciase. O misántropo doutor rexeita a todos os candidatos xa que, no fondo, non soporta traballar sen a inmunóloga e J.W. faille a seguinte recomendación: “lo que necesitas es alguien capaz de llevar bien la humillación”. A presente frase pon de manifesto as diferenzas existentes entre ambos os dous personaxes no tocante á práctica médica: as boas formas de J.W chocan coa carencia de diplomacia que caracteriza ao seu mellor amigo.

5.4.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio–profesional J.W.

Tal e como sucede cos conflitos amorosos, as diversas tramas de aprendizaxe constitúen unha parcela residual da esfera socio–profesional do personaxe J.W. Só un punto de xiro, situado no episodio segundo da primeira tempada, contribúe a definir a presente dimensión. No transcurso do mesmo, o ente ficcional que nos ocupa defende a G.H. ante L.C., cando esta asegura sospeitar que o misántropo médico está organizando unha aposta sobre se o pai do paciente é, en realidade, o seu pai biolóxico. J.W. afirma que tal comportamento é propio de G.H., con todo, o especialista en diagnóstico –afirma o amigo– non ten por que ser culpable.

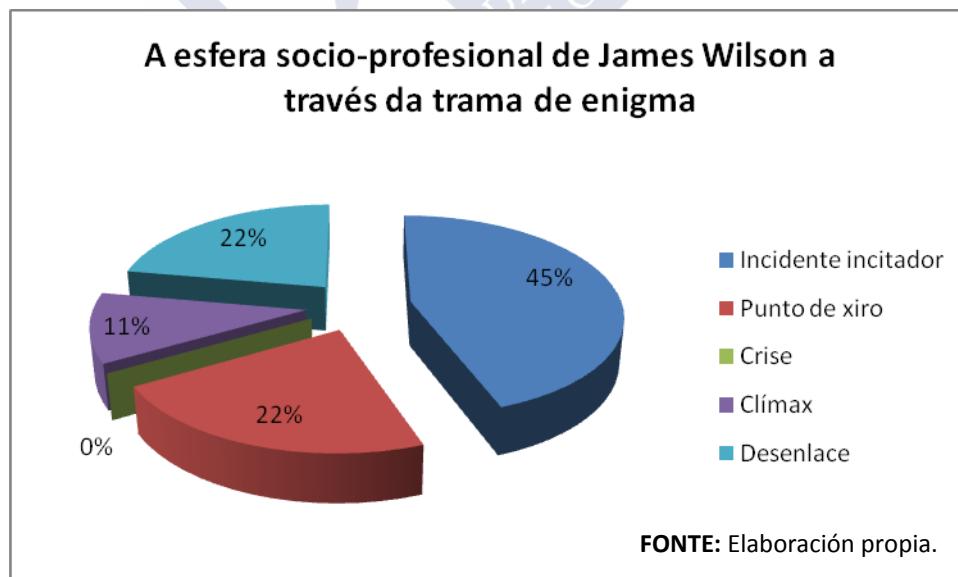
5.4.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio–profesional J.W.

Os conflitos de temática humorística que permiten reducir a tensión dramática que percorre o conxunto da entrega episódica non favorecen o deseño da esfera socio–

profesional J.W. Este feito pon de manifesto a natureza dramática do personaxe que nos ocupa, o cal se sitúa á marxe desta caste de confrontacións.

5.4.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio–profesional J.W.

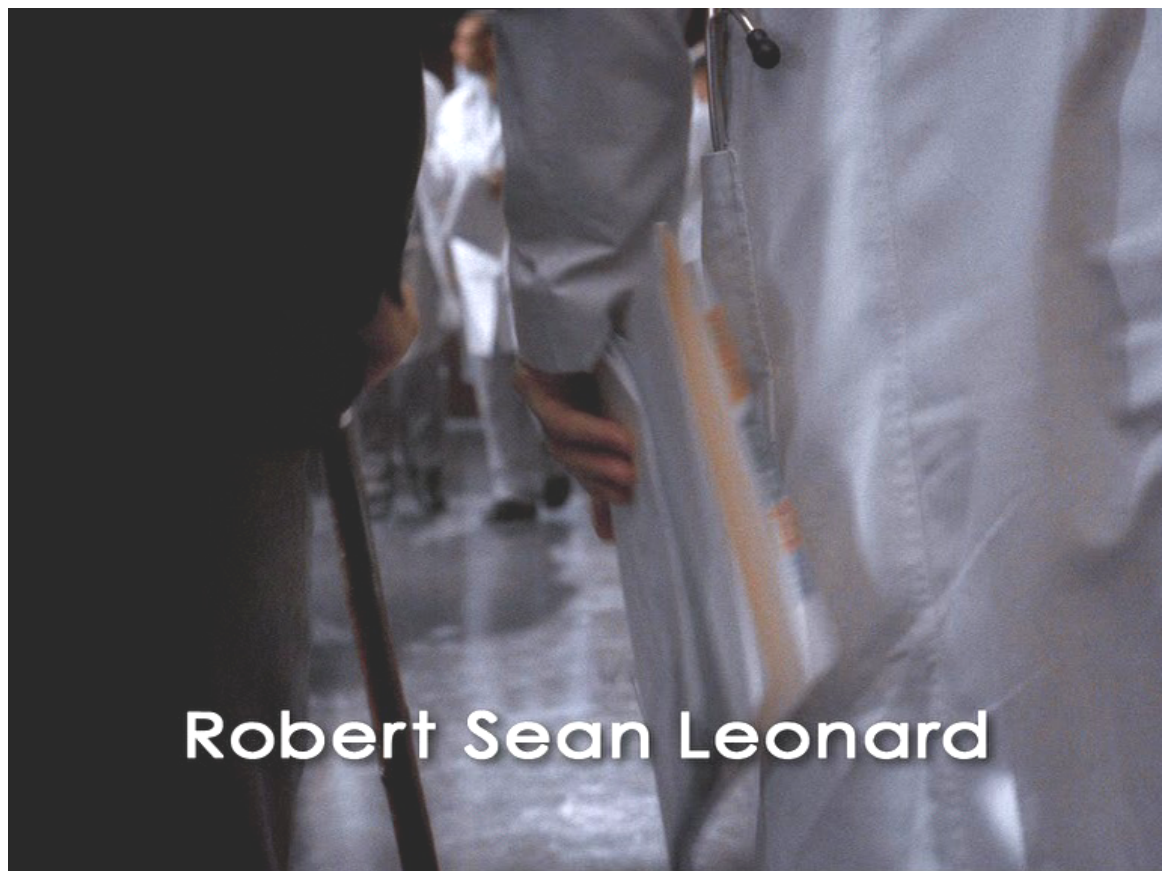
Pola súa parte, incidentes incitadores, puntos de xiro e desenlaces eríxense nas porcións das tramas de enigma que contribúen, de modo máis sensible, á construción da parcela socio–profesional do personaxe que nos ocupa, mentres que crise e clímax adquiren unha menor relevancia. Deste feito podemos inferir que a construción da presente esfera, a través dunha trama que, na meirande parte dos episodios, se corresponde co conflito principal do que emanan diversas confrontacións subsidiarias, prodúcese á marxe daquelas parcelas do relato que concentran unha maior tensión narrativa. Pola contra, J.W. si propicia a asignación de enigmas –tal e como veremos sérvese do seu influxo sobre G.H. para conseguir que este investigue os casos crípticos que ninguén logra desvelar– e desempeña, asemade, un rol resolutivo, no seo das mesmas, tal e como constata o seguinte gráfico.



A primeira participación de J.W. no seo dunha trama de enigma, correspóndese tamén coa primeira actuación de G.H, dentro desta caste de conflitos. Ao mesmo tempo, para ambos os dous personaxes, constitúe a súa primeira comparecencia na serie.

Trala cabeceira do episodio piloto, J.W. e G.H. camiñan polo corredor do hospital no que exercen a medicina, mentres manteñen unha conversa na que o primeiro reprende ao segundo por non respectar certos protocolos médicos: tal é o caso de non vestir a correspondente bata branca. O presente personaxe pretende conseguir que o seu mellor amigo acepte investigar que lle sucede a unha mestra de escola, Rebecca Adler, quen perdeu, repentinamente, a capacidade para falar. Nun primeiro intre, G.H. négase pero J.W. consegue o seu obxectivo logo de inventarse unha mentira: asegura que a paciente é prima súa. A secuencia descrita desenvolve unha dobre función narrativa: por unha banda, constitúe o incidente incitador da trama principal de enigma, encargada de vertebrar o capítulo; e pola outra, actúa como incidente incitador dunha subtrama de amizade que se ramifica a partir do citado enigma, e que enfrontará a G.H. e J.W. por mor da mentira formulada por este último.

En consecuencia, conséntase que o ente ficcional J.W. sèrvese, deliberadamente, do vínculo afectivo que o une a G.H. para manipulalo e obter a consecución dun desexo: que a enferma Rebecca Adler reciba unha excelente atención médica e que, ao mesmo tempo, G.H. e o seu equipo teñan un caso que investigar no que podan por de manifesto a súa brillantez. Asemade, a esfera socio-profesional do personaxe que nos ocupa defínese en virtude da súa radical oposición aos parámetros que configuran a de G.H. Deste xeito, a primeira imaxe que se nos brinda de J.W. correspóndese co primeiro plano dunha man, a cal sae dunha manga branca. A citada extremidade aguanta unha historia clínica e, xunto a ela, pode apreciarse a man de G.H. sosténdose sobre un bastón e sen vestir ningún tipo de uniforme, tal e como establece a seguinte captura de pantalla sobre a que tamén aparece rotulado o nome do actor que encarna a J.W., xa que o episodio piloto correspóndese co único capítulo que non contén a habitual cabeceira da serie.



As diferenzas entre ambas as dúas formas de entender a práctica médica póñense, de novo, en evidencia a través do incidente incitador da trama principal de enigma que vertebra “Maternidad”, episodio catro da primeira tempada. G.H. insiste en que unha epidemia estase a propagar entre os bebés que acaban de nacer no hospital e faillo saber a J.W. Os indicios nos que sustenta a súa hipótese –a proximidade entre as habitacións dos enfermos ou as poucas horas transcorridas entre cada infección contraída– son moi precarios e o oncólogo, que contrariamente a G.H. establece inferencias baseadas en datos fiables e contrastados, considera que, malia ser un excelente médico, o amigo, nesta ocasión, trabúcase.

Finalmente, J.W. tamén define boa parte da súa esfera socio–profesional no incidente incitador da trama principal de enigma que vertebra o episodio dez da primeira tempada, titulado “Historias”. No inicio do mesmo, logo da cabeceira da serie, o personaxe que nos ocupa camiña xunto a E.F. polo corredor do hospital. O primeiro pretende que o segundo lle preste atención a unha indixente que se atopa ingresada no

centro. O especial interese do oncólogo por este caso orixina un interrogante verbo das causas que o motivan. Así, un suceso estritamente profesional convértese, ao mesmo tempo, en incidente incitador dunha subtrama familiar que contribuirá, aventurámolo xa, a desvelar un suceso traumático que reside na historia de fondo do ente ficcional.

O deseño da esfera socio–profesional de J.W. continúa trazándose en virtude dos puntos de xiro que, logo do incidente incitador, favorecen o avance da trama de enigma. Así, en “No RCP”, episodio noveno da primeira tempada, o doutor acode á vista xudicial na que G.H. pretende curar a un enfermo contra a súa vontade xa que, previamente, este firmara un documento no que solicitaba non ser reanimado. J.W. non está de acordo coa conduta de G.H. e, nun intre da sesión, faille saber o seu punto de vista:

J.W.: ¿Por qué lo haces? No te va a librar de ir a la cárcel.

G.H.: No.

J.W.: Aunque ganaras, la orden y la acusación por lesiones seguirían en pie ¿qué ganas?

G.H.: Tiempo.

J.W.: ¿Para diagnosticarlo? No puedes acercarte.

G.H.: No quiero acercarme.

J.W.: Hay médicos con el complejo de Mesías, necesitan salvar al mundo, tú tienes el complejo de Rubik, necesitas armar el puzzle.

Grazas ao presente diálogo, J.W. convértese nun instrumento que penetra no interior de G.H. e saca á luz os motivos que condicionan o seu modo de comportarse: a necesidade por resolver o enigma convértese nunha imperiosa obsesión para o misántropo doutor. Asemade, as verbas pronunciadas salientan, unha vez máis, os contrastes existentes entre ambos os dous médicos: mentres que J.W. opta por respectar os protocolos, G.H. déixase conducir pola ansia de desentrañar os casos máis

críticos e loita contra cada eiva que se interpoña na consecución do seu obxectivo, aínda que deba violar a lei para logralo.

Porén, o protagonista da serie tamén se erixe en útil para acceder ao interior de J.W. Regresemos agora, por un intre, ao interrogante que se formulaba ao inicio do episodio “Historias”: ¿por que J.W. insiste tanto en que unha indixente sexa atendida polo mellor neurólogo do hospital? Logo de que E.F. considere que a suposta enferma non padece patoloxía algunha e decida darlle a alta médica, o oncólogo acode a falar con G.H. e solicítalle que se faga cargo do caso. Este último acepta levado pola intriga que emana do interese desmesurado de J.W., así como do brusco rexeitamento de E.F. Xa na sala de reunións, oncólogo e neurólogo manteñen unha ardua discusión en presenza da mirada inquisitiva de G.H.:

E.F.: He conocido a más indigentes que vosotros.

J.W. (empregando ton irónico): Sí, por supuesto...

En virtude deste punto de xiro da trama principal de enigma que vertebra o episodio –G.H. é agora o encargado de levar o caso grazas á petición de J.W. e en contra da vontade de E.F.– aliméntase a intriga en torno á natureza do interese que manifesta o oncólogo. A intención de J.W. configura, en principio, parte da súa esfera socio–profesional, con todo, a resposta que lle brinda a E.F. evidencia, tal e como xa aventuramos, que algún suceso persoal e traumático agóchase tralo aparente decoro médico.

En contra do que sucede cos incidentes incitadores e cos puntos de xiro, os cales contribúen decisivamente á construción do personaxe, a esfera socio–profesional de J.W. non se traza en virtude das crises inherentes ás diversas tramas de enigma. Asemade, a esfera que nos ocupa só se define a través dun clímax situado no episodio tres da primeira tempada: “La navaja de Occam”. Logo de que G.H. crea que se trabucou nun dos seus diagnósticos, malia considerar que formulara unha fermosa hipótese de traballo, Wilson manifesta o seu punto de vista: “la belleza seduce y nos aparta de la verdad”.

Finalmente, os desenlaces das tramas principais de enigma que vertebran os episodios tres e catro da primeira tempada contribúen á construción da esfera socio-profesional do personaxe que nos ocupa. En “La navaja de Occam”, J.W. sorprende a G.H. na farmacia do hospital. Este último pretende demostrar que estaba no certo cando aseguraba que a nai do paciente subministroulle, por erro, colchicina no canto dun fármaco contra o catarro debido a que as pastillas son moi semellantes. G.H. tenta explicarlle a J.W. a súa teoría pero este rexeita os argumentos porque o enfermo xa está curado e considera que carece de senso continuar indagando:

J.W.: No me interesa.

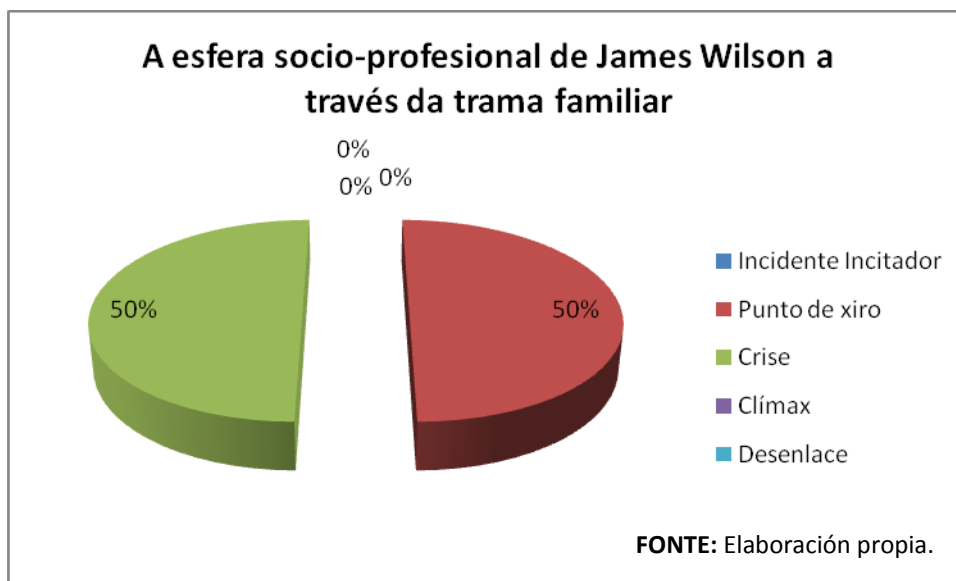
G.H.: No me digas.

J.W.: No, porque estoy cuerdo.

O presente diálogo, provocado por J.W., evidencia, de novo, a necesidade obsesiva de G.H. por desentrañar enigmas e as diferentes concepcións que ambos os dous médicos conciben con respecto á práctica do seu oficio. De igual modo, no desenlace de “Maternidade”, o misántropo doutor insiste en descubrir cal foi a orixe da enfermidade que infectou a uns bebés. J.W. trata de disuadir a G.H. pero este non repousa ata lograr o seu obxectivo.

5.4.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio-profesional J.W.

Os conflitos de índole familiar constitúen –logran un 11%– o cuarto tipo de confrontación que máis contribúe ao deseño da esfera relativa aos eidos laboral e social do personaxe J.W. No seo desta caste de trama, os puntos de xiro e as crises eríxense nas parcelas nucleares máis relevantes de cara á construción do ente ficcional, tal e como pon de manifesto o seguinte gráfico.



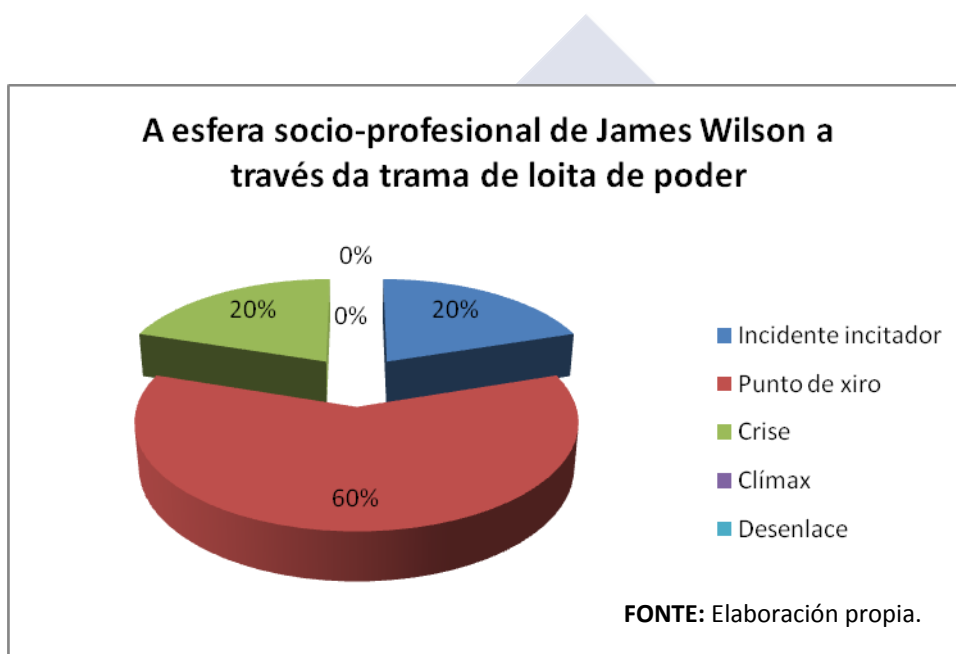
Nun punto de xiro pertencente ao episodio cuarto da primeira tempada, J.W. diríxese a A.C. para recomendarlle que se comporte honestamente cos pacientes, por moi duro que sexa o diagnóstico, e non tente subministrarlles falsas expectativas con respecto ao seu estado de saúde. A doutora compórtase deste xeito xa que perdeu ao seu marido, vítima dun cancro.

Asemade, no capítulo número trece, primeiro nun punto de xiro e logo na crise da subtrama familiar que emerxe da trama principal de enigma, J.W. ocúltalle a G.H. que está a atencer ao pai de R.Ch, quen padece un cancro terminal. O doutor amosa, novamente, o seu respecto polos protocolos médicos ao non desvelar o segredo profesional.

De novo no episodio cuarto, neste caso na crise da subtrama familiar que emerxe da trama principal de nigma, A.C. non é quen de transmitirle a unhas nais a noticia da morte do seu fillo, J.W. debe facerse cargo da situación porque a doutora queda absolutamente bloqueada e non se sente capaz de artellar verba algunha.

5.4.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio–profesional J.W.

Os conflitos que se sustentan nunha competición entre personaxes que anhelan obter a hexemonía sobre unha situación dada conforman –pois supoñen o 14%– o terceiro tipo de confrontacións que máis contribúen ao deseño da esfera socio–profesional J.W. Asemade, no seo desta caste de tramas, os puntos de xiro, seguidos de incidente incitador e crise, eríxense nas parcelas nucleares predilectas para construír a dimensión periférica do personaxe que nos ocupa, tal e como constata o seguinte gráfico.



Deste xeito, no incidente incitador do episodio quinto, situado na primeira tempada, J.W. aparece cubrindo diversas historias clínicas. Novamente, o oncólogo actúa en contraposición a G.H., quen se nega a executar as súas responsabilidades. De modo semellante, no episodio dezoito, o incidente incitador da trama de amizade correspóndese cun punto de xiro da trama de loita de poder: J.W. advírtelle a G.H. de que Vogler pretende propoñer o seu despedido ante o consello de administración do hospital xa que non soporta a carencia de respecto polas normas establecidas que o misántropo doutor manifesta, constantemente, a través do súa conduta. Ambas as dúas

secuencias evidencian que, pola contra, o personaxe que nos ocupa acata os ditados dos seus superiores e sométese aos protocolos.

Ao mesmo tempo, tal e como pode apreciarse nun dos puntos de xiro que nutren a trama de loita de poder situada no episodio cuarto, J.W. é quen de manter a serenidade en momentos de gran tensión. Así, recoméndalle a L.C. que manteña a calma mentres esta última tenta descubrir a orixe da epidemia que se propaga polo andar de maternidade. Asemade, noutro punto de xiro pertencente ao capítulo cinco e, de novo, botando man da súa vertente máis racional, o personaxe que nos ocupa tenta lograr que G.H. recoñeza que cometeu un erro ao inxectarlle unha dose errónea a unha paciente.

Finalmente, a única crise da trama de loita de poder que contribúe á construción da esfera socio–profesional J.W. sitúase no episodio dezaioito. Trátase da converxencia de dúas subtramas que emerxen da trama principal de enigma: a crise da subtrama de amizade correspóndese coa crise da subtrama de loita de poder e, no transcurso da mesma, J.W. vota en contra do despido de G.H. e arrisca, deste xeito, o seu propio posto de traballo.

5.4.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio–profesional J.W.

As parcelas non nucleares das diversas tramas que configuran cada episodio eríxense en espazos privilexiados á hora de configurar a esfera laboral e social do personaxe que nos ocupa. Neste senso, a presente dimensión atópase deseñada, nun 22% da súa totalidade, por fragmentos catalizadores que poderían ser suprimidos sen alterar o avance do relato pero que, ao mesmo tempo, contribúen, de modo sensible, á construción do ente ficcional.

No capítulo piloto, J.W. mantén unha conversa con Rebecca Adler, a paciente á que G.H. pretende curar. A enferma, intrigada xa que aínda non veu fisicamente ao doutor que a trata e tan só puido escoitar a outros médicos pronunciar o seu nome, formula unha serie de cuestións en torno á súa identidade.

Rebecca Adler (R.A.): ¿Es que no voy a conocer al doctor House?

J.W.: A lo mejor te lo encuentras en el cine o en el autobús.

R.A.: ¿Es un buen hombre?

J.W.: Es un buen médico.

R.A.: ¿Qué quieres decir con eso? Es médico, tiene que importarle la gente.

J.W.: No es mal motivo, él tiene otro.

(...)

R.A.: ¿Es amigo tuyo?

J.W.: Sí.

R.A.: ¿Y le importas?

J.W.: Supongo.

R.A.: ¿No lo sabes?

J.W.: Como dice el doctor House, todo el mundo miente.

R.A.: No importa lo que diga, sino lo que haga.

J.W.: Sí, le importo.

O diálogo transcrito pon de manifesto o rol de J.W. como instrumento que favorece a inserción do espectador no seo das esferas que constitúen a G.H. Así, o oncólogo evidencia, a través das verbas, que o seu mellor amigo, malia enarborar un aparente desinterese polas persoas, incluído o propio J.W., sente, no fondo, aprecio polo xénero humano. Do transcurso da conversa, inferimos que a misantropía correspóndese, neste caso, cun mecanismo de defensa contra a extrema vulnerabilidade que alberga, no interior da súa natureza, o personaxe. Asemade, o sorriso que J.W. debuxa no rostro ao pronunciar a frase “sí, le importo” vincúlase coa satisfacción que lle produce tomar consciencia do importante que el é para o amigo, malia que este non o exprese con palabras.

O ente ficcional que nos ocupa tamén manifesta o seu punto de vista en torno a outros personaxes no seo de porcións catalizadoras. Así, no episodio segundo, opina sobre como L.C. executa o seu rol de directora hospitalaria. “Hace muy bien su trabajo” dille J.W a G.H. logo de que este último acepte participar nunha aposta coa súa xefa: se ela gaña, o misántropo doutor deberá pronunciar unha conferencia vestido con traxe e garabata, pero se perde, terá que eximilo de pasar consulta.

De modo similar, no episodio terceiro, o oncólogo recrimínalle ao seu mellor amigo que sexa tan esixente con E.F. En virtude dese diálogo, J.W. eríxese, novamente, en instrumento exploratorio no seo das esferas que constitúen ao personaxe protagonista, en tanto consegue esclarecer os motivos que desencadean tal comportamento: G.H. provoca constantemente a E.F. porque é consciente da súa valía e desexa obter o seu máximo rendemento.

No episodio sexto, tamén dentro dunha porción catalizadora, o oncólogo desenvolve idéntico rol ao traducir as accións do seu mellor amigo: J.W. explicarlle a E.F. por que G.H. non acode nunca a falar con pacientes e, nembargante, si opta por manter un diálogo cunha esquizofrénica.

E.F.: Creía que le gustaba la racionalidad.

J.W.: Le gustan los puzzles.

O oncólogo pon de manifesto a fascinación que G.H. sente polos casos de índole máis críptica, os cales constitúen auténticas intrigas que deben ser resoltas.

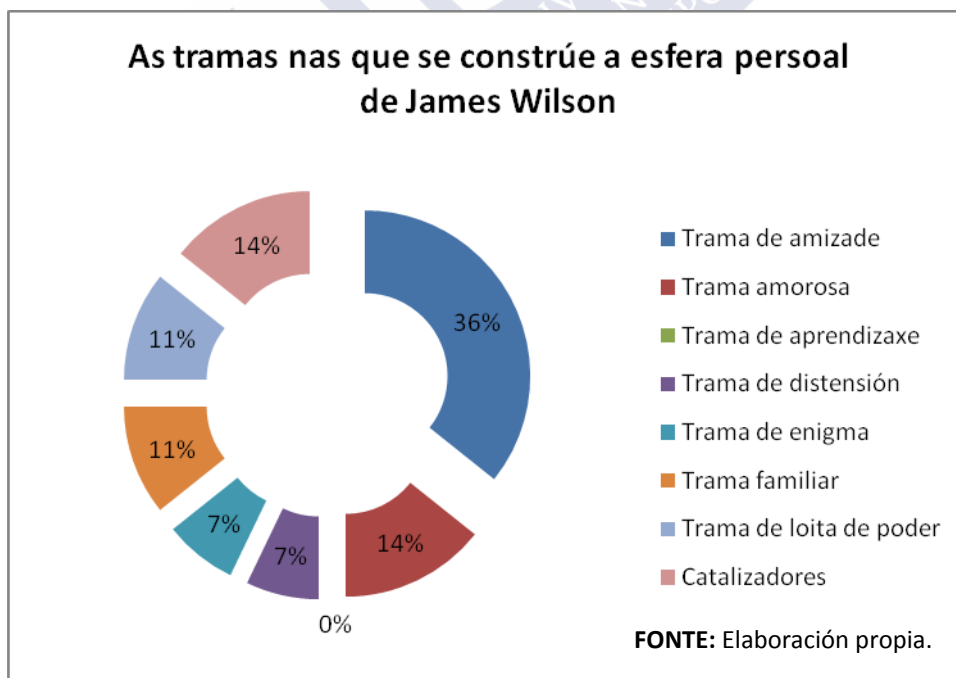
Asemade, no episodio catorce, J.W. recoméndalle, por vez primeira, ao seu mellor amigo que teña coidado con Vogler, o novo presidente do consello de administración do hospital: “tú agacha la cabeza, te lo advierto, y ponte la bata”, afirma o oncólogo evidenciando a súa posición de sometemento con respecto á autoridade, todo o contrario que G.H., o cal amosa unha vontade combativa. Nunha liña semellante, no episodio quince, J.W. amósase contrario a aceptar agasallos por parte dos pacientes mentres que o seu mellor amigo non sente pudor algún recibindo un coche por parte dun enfermo que pertence á mafia. De novo, no capítulo dezasete, o oncólogo

recoméndalle a G.H. que se someta a Vogler e pronuncie a conferencia que este último lle solicita e na que debe gabar as virtudes dos seus produtos farmacéuticos.

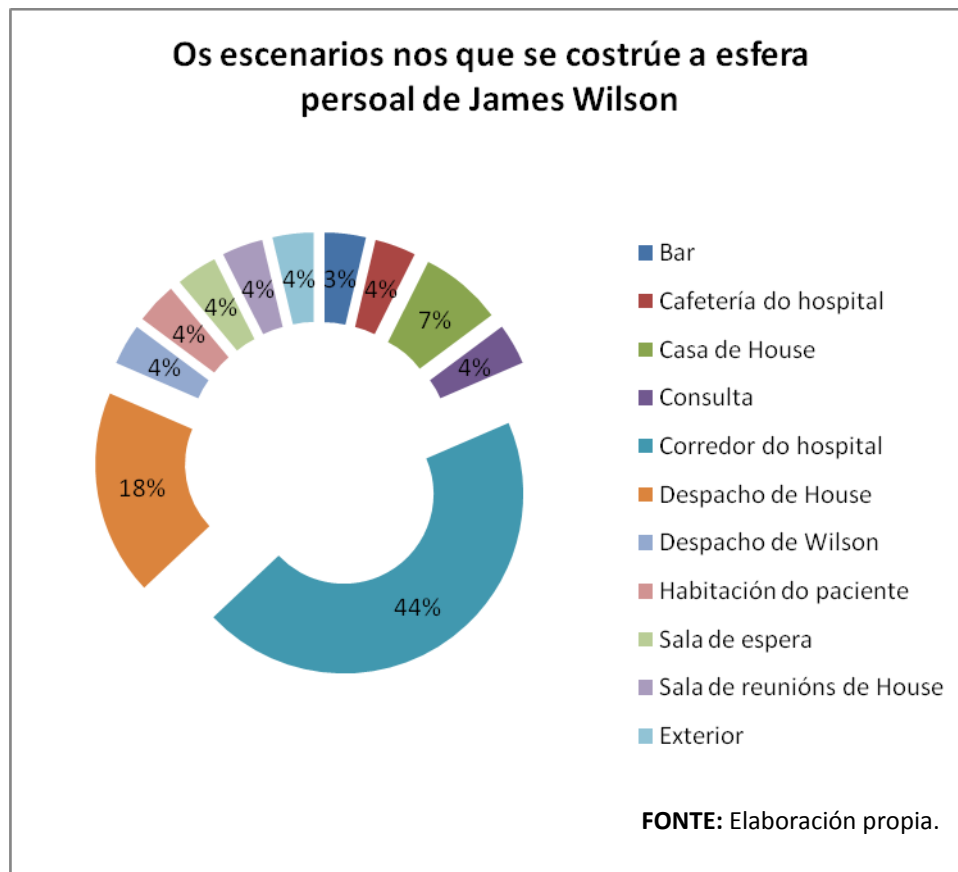
Finalmente, no episodio dezanove, J.W. evidencia o seu punto de vista en torno ao personaxe de R.Ch, o cal en capítulos anteriores traizoara a G.H. desvelando que este último mentira ante a comisión de transplantes. Mentres que o misántropo doutor prefire facerlle a vida imposible no posto de traballo, o oncólogo considera que o máis xusto sería despedilo.

5.4.2. A construción da esfera persoal J.W.

Os conflitos que xiran en torno ao eido da amizade eríxense, cun 36%, en ámbitos privilexiados para o deseño da dimensión persoal do personaxe J.W. Asemade, o segundo tipo de trama que máis contribúe á configuración desta parcela é a amorosa, a cal abrangue un 14% da totalidade, igual que os fragmentos catalizadores.



No referente aos espazos, o corredor do hospital, cun 44%, e o despacho de G.H., cun 18%, correspóndense cos escenarios nos que se conforma, de modo máis sensible, a dimensión persoal do personaxe que nos ocupa, tal e como pon de manifesto o seguinte gráfico.

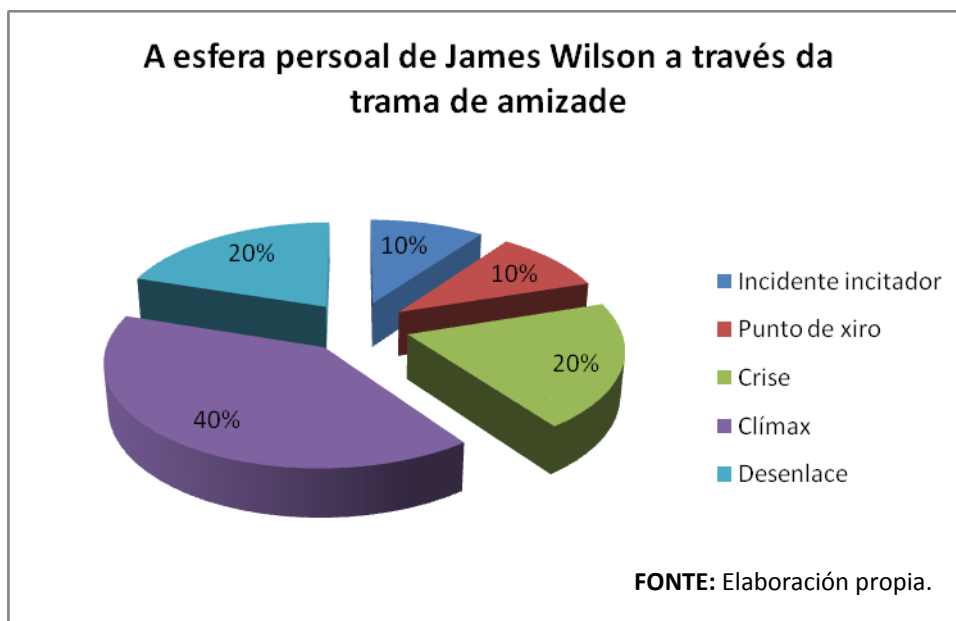


Finalmente, no que respecta ao tempo, de cara ao deseño da presente esfera, non se producen alteracións de orde entre o tempo do relato e o da historia.

5.4.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal J.W.

Ademais de representar un 36% da dimensión persoal do personaxe que nos ocupa, a trama de amizade contribúe, maioritariamente, ao deseño da presente esfera a

través das dúas parcelas do relato que albergan un maior nivel de tensión narrativa: crise e clímax, as cales logran o 20% e o 40%, respectivamente, do total do conflito. Ademais, a resolución desta caste de tramas logra outro 20%, converténdose tamén nun fragmento salientable para o deseño da presente dimensión. O seguinte gráfico recolle as cifras que acaban de ser expostas.



Mergullándonos, xa de cheo, na análise de parcelas discursivas concretas, constatamos que o incidente incitador, punto de xiro, crise, clímax e desenlace que no episodio piloto contribúan á configuración da esfera socio–profesional (cfr. § 5.4.1.1.), eríxense tamén en pezas basilares para o deseño da presente dimensión, en tanto propician a construción de J.W. como amigo e o emprego que desa amizade realiza. O ente ficcional que nos ocupa sérvese dos vínculos afectivos que o unen a G.H. para lograr, por unha banda, que este último cure a unha paciente e, pola outra, que posúa un caso no que verter o seu talento profesional. Deste xeito, J.W. consegue materializar un obxectivo laboral –favorecer a unha enferma e mesmo salvarlle a vida– e, ao mesmo tempo, unha meta persoal: brindarlle ao mellor amigo a oportunidade de saír do ostracismo que o caracteriza, no posto de traballo, e por de manifesto a súa incuestionable valía.

No episodio sétimo, a crise da subtrama de amizade evidencia un novo dato que contribúe á conformación da esfera: G.H. sospeita que J.W. pode estar mantendo unha relación fóra do matrimonio. O doutor expresa a hipótese en virtude do seguinte diálogo:

G.H.: Hace tres meses que usas cinco corbatas, los jueves no te toca esa.

J.W.: Me la regaló mi mujer.

G.H.: ¡No, qué va! Julie odia el verde, te la compraste tú. Quieres venir guapo al trabajo. Wilson, tiene novia...

J.W.: Eh, ya vale, ¡basta! ¡Qué no, coño...!

A observación minuciosa de G.H. e a gran capacidade que o doutor alberga para extraer inferencias a través dos datos constatados serve para establecer, en torno ao personaxe que nos ocupa, unha sospeita que se irá esclarecendo ao longo do capítulo: a posible existencia dunha relación entre J.W. e outra muller, fóra do matrimonio. Asemade, evidéncianse novos trazos do ente ficcional, tales como que se trata dunha persoa metódica –organiza a roupa que viste segundo o día da semana– ou o nome e gusto polas cores da súa esposa. No clímax da subtrama, ambos os dous médicos manteñen unha nova conversa. Nesta ocasión, o diálogo prodúcese no despacho de G.H:

G.H.: Bueno, ¿cómo se llama? ¿Cuándo me la presentarás?

J.W.: Que no hay nadie, pesado.

G.H.: Tus labios dicen no, tus zapatos dicen sí.

J.W.: Bueno, son franceses, no te fíes de lo que digan.

G.H.: Duros aunque elegantes, a una ejecutiva la impresionarían. ¿Podría ser una contable? ¿Una asesora, quizá? ¿Alguien del hospital? ¿Una paciente? La quimio no es sexy. La hija de un paciente tendría la necesidad que necesitas.

J.W.: ¿Cómo voy a salir con la hija de un paciente?

G.H.: Muy ético, claro que la mayoría de los casados no lo admitirían.

J.W.: No fue una cita. Fui a almorzar con una enfermera. Es la primera vez que está en oncología y lo está pasando mal emocionalmente.

G.H.: Perfecto.

J.W.: Quería ser amable. Eso es todo. Es la verdad.

G.H.: Siempre lo es. Eres encantador.

Finalmente, J.W. afirma, malia que de modo implícito, que G.H. tiña parte de razón ao recoñecer que estivo almorzando cunha enfermeira. Con todo, non considera que estivese a facer algo reprobable xa que, segundo el, non pretendía seducila.

Outro clímax significativo para a construción da presente esfera persoal, no seo da subtrama de amizade, é o situado do episodio número doce. No capítulo que nos ocupa, J.W. ocúltalle a G.H. que irá a cear con Stacy, a ex parella do misántropo doutor, e asegura, no canto de dicir a verdade, que debe acudir a un simposio de oncoloxía. J.W., quen segue a ser amigo da muller, desenvolve este comportamento coa intención de non ferir a G.H.

Asemade, o rol protector que adoita desenvolver J.W. con respecto a G.H. ponse tamén de manifesto no clímax que alberga a subtrama de amizade no episodio dezaioito. Tal e como se analizou no epígrafe relativo á construción da esfera socio-profesional (cfr. § 5.4.1.1.), o oncólogo é quen de arriscar o seu posto de traballo con tal de defender a G.H. ante Vogler, o novo presidente do consello de administración do hospital.

Finalmente, e de regreso ao capítulo sete, chegamos, no desenlace da subtrama de amizade, a un novo diálogo entre J.W. e G.H., filmado no corredor do seu posto de traballo mentres ambos os dous doutores camiñan:

J.W.: ¿Así que la estás tratando para la enfermedad del sueño porque no crees posible que alguien sea fiel en una relación?

G.H.: ¿Y tú sí?

J.W.: Sí.

G.H.: ¿Y no tienes que contarme algo?

J.W.: Oye, no tengo una aventura. Almorcé con alguien con quien trabajo, en el trabajo, una vez.

G.H.: Sí, hombre, pero no creo que vaya a ser la única.

J.W.: Adoro a mi mujer.

G.H.: Y adoras decirlo. Perdona, sé que amas a tu mujer y a todas tus mujeres y aún las amas. Seguro que amas a todas las que amaste que eran tus mujeres.

J.W.: A veces eres un capullo, ¿lo sabías?

G.H.: Sí y tú, el buen chico.

J.W.: Al menos lo intento.

G.H.: Siempre y cuando lo intentes, haz lo que quieras.

J.W.: Y siempre y cuando seas un capullo, di lo que quieras.

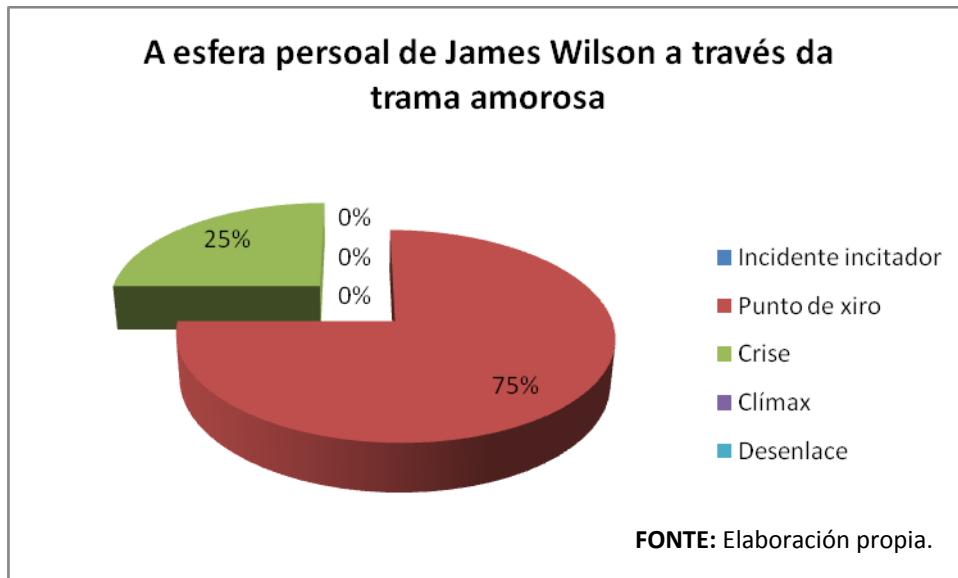
G.H.: Entre ambos podemos hacerlo todo, gobernar el mundo.

G.H. formula, a través das súas verbas e sempre facendo gala do ton irónico que o caracteriza, unha sospeita cuxa veracidade J.W. nega: o misántropo doutor considera que o oncólogo é un ser cunha tendencia manifesta de cara á infidelidade e que, en suma, está namorado do xénero feminino, en xeral, e da experiencia amorosa –con independencia de quen a protagonice xunto a el– en paticular.

5.4.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal J.W.

Cun 14%, os conflitos que xiran en torno a cuestións de índole sentimental convértense no segundo tipo de tramas que máis aportan ao deseño da presente dimensión. Asemade, tal e como evidencia o gráfico que se adxunta, os puntos de xiro –

cun 75% fronte ao 25% que obteñen as crises— constitúen a parcela predilecta de cara ao deseño do personaxe no que respecta ás cuestións amorosas.



Deste xeito, tres puntos de xiro, emplazados nos episodios dezasete, vinte e vintedous, fomentan a conformación da esfera que nos ocupa. No primeiro deles, J.W. bromea con G.H. verbo do influxo que o paciente –un político afroamericano– está a adquirir sobre o misántropo doutor, quen non adoita deixarse inspirar por ninguén. J.W. afirma que o contacto coa doce doutora A.C. podería ter contribuído a ese inusitado comportamento.

J.W.: Esa Cameron te está afectando. No puedes estar rodeado de tanta amabilidad sin que se te pegue algo.

G.H.: ¿Por eso no le tiras los tejos?

J.W.: ¿Por qué crees que no le tiro los tejos?

(G.H. debuxa un aceno de estupefacción).

En virtude do presente diálogo, o ente ficcional J.W. actúa, de novo, como útil que nos permite acceder ao interior da esfera íntima do personaxe protagonista: neste caso, descubrimos, grazas á súa expresión, que G.H. agocha algún tipo de sentimento con respecto a A.C. e que sente celos tras escoitar a resposta irónica do seu mellor amigo.

No capítulo vinte, logo de que G.H. e A.C. concerten unha cita para ir a cear xuntos, o oncólogo, a través dun diálogo coa inmunóloga, volve a desenvolver un rol protector.

J.W.: Quiero evitar sufrimientos.

A.C.: Tú, tranquilo. Parece que voy a salir con Jack el destripador.

J.W.: Oh, no eres tú quien me preocupa. Mira, House no se entrega a nadie desde hace mucho tiempo y más vale que estés bien segura de que lo desees porque, si vuelve a entregarse y le hacen daño, no creo que pueda recuperarse.

Finalmente, nun punto de xiro do capítulo vintedous, derradeiro episodio da primeira tempada, J.W. acude á chamada de G.H. malia ter convidados na súa casa: o misántropo doutor atópase consernado por ter como paciente ao actual marido da súa ex parella, Stacy. J.W. elixe arriscar o seu propio matrimonio antes de abandoar ao seu mellor amigo.

No tocante ás crises da trama amorosa, unha única secuencia contrubúe ao deseño da presente esfera: no capítulo vinte, J.W. acompaña a G.H., no seu domicilio, mentres este último se prepara para saír a cear con A.C. Ambos os dous médicos conversan e J.W. explícalle a G.H. como debe comportarse no trascurso dunha cita:

J.W.: Ábrele las puertas, espera a que se siente...

G.H.: He tenido otras citas...

J.W.: Sí, claro, en el Jurásico. Elogia sus zapatos, sus pendientes y pasa a la fase S.E.A. (sus Sueños, Esperanzas y Aspiraciones). Créeme, se les caen las bragas.

De acordo coas súas verbas, constatamos, novamente, que o personaxe que nos ocupa responde ao patrón do seductor e presume, ante o amigo torpe e inexperto, da súa capacidade para encantar ao sexo oposto.

5.4.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal J.W.

Contrariamente ao que sucedía no deseño da dimensión socio–profesional (cfr. § 5.4.1.3.), os conflitos vinculados a procesos de aprendizaxe non contribúen á conformación da esfera que nos ocupa. Esta circunstancia explícase en base á relación igualitaria –sustentada nos lazos da amizade– que manteñen os personaxes de J.W. e G.H., mentres que na meirande parte das confrontacións orixinadas polos devanditos procesos, o misántropo doutor eríxese en fonte de sabedoría para outros entes ficcionais que padecen unha carencia de coñecemento.

5.4.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal J.W.

Os conflitos orixinados pola relación que G.H. mantén cos pacientes aos que atende na consulta e que se definen por albergar unha temática máis humorística que rompe coa tensión imperante no conxunto do relato, constitúen unha parcela marxinal de cara á construción da presente esfera. Nomeadamente, só dúas crises desta caste de tramas cumpren tal propósito: trátase das porcións nucleares emprazadas nos episodios sete e oito.

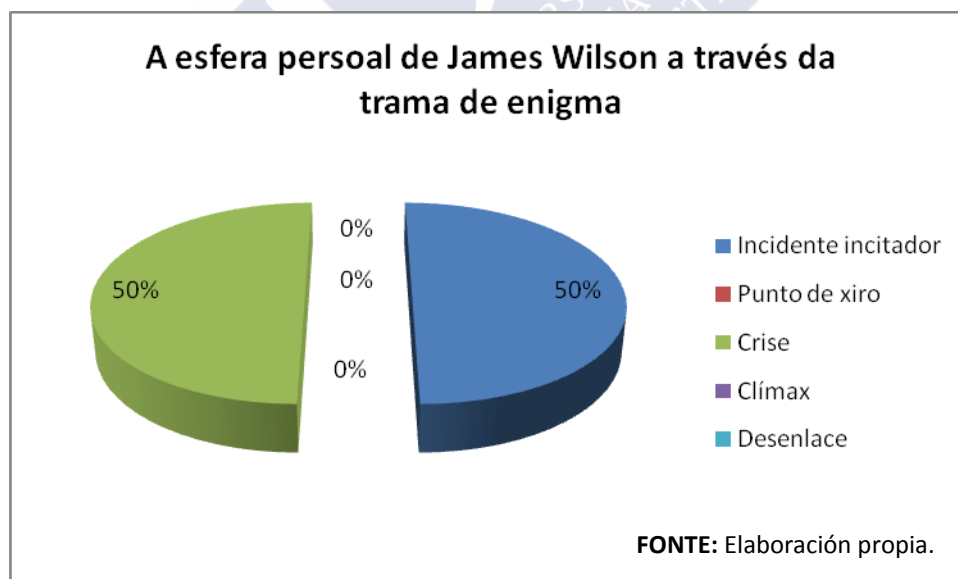
No primeiro caso, G.H. chama a J.W. para pedirlle, en teoría, consello verbo dun diagnóstico pero, en realidade, o que desexa é que o seu mellor amigo poda tamén examinar á enferma e contemplar as grandes dimensións do seu busto, incrementadas grazas á cirurxía estética. Á saída da consulta, ambos os dous doutores dialogan sobre o que acaban de ver e, no fío da conversa, G.H. expresa a súa sospeita de que J.W. acode ao traballo mellor vestido –tal e como lle sucede á paciente, a cal decidiu

operarse para satisfacer ao marido e realizarlle, deste xeito, un agasallo de aniversario— para seducir a unha muller de identidade, ata ese intre, descoñecida. A secuencia descrita actúa como punto de converxencia entre a crise da subtrama de distensión coa tamén crise da subtrama de amizade.

Finalmente, no capítulo oitavo, J.W. bromea con G.H. no corredor do hospital e en presenza de outros médicos ao ler en voz alta a carta dunha paciente que afirma estar namorada do misántropo doutor.

5.4.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal J.W.

O caso principal que vertebra cada entrega episódica e do que emanan os diversos conflitos entre personaxes ou subtramas, constitúe, tal e como sucede co eígrafe que nos precede, un eido residual para o deseño da presente esfera.

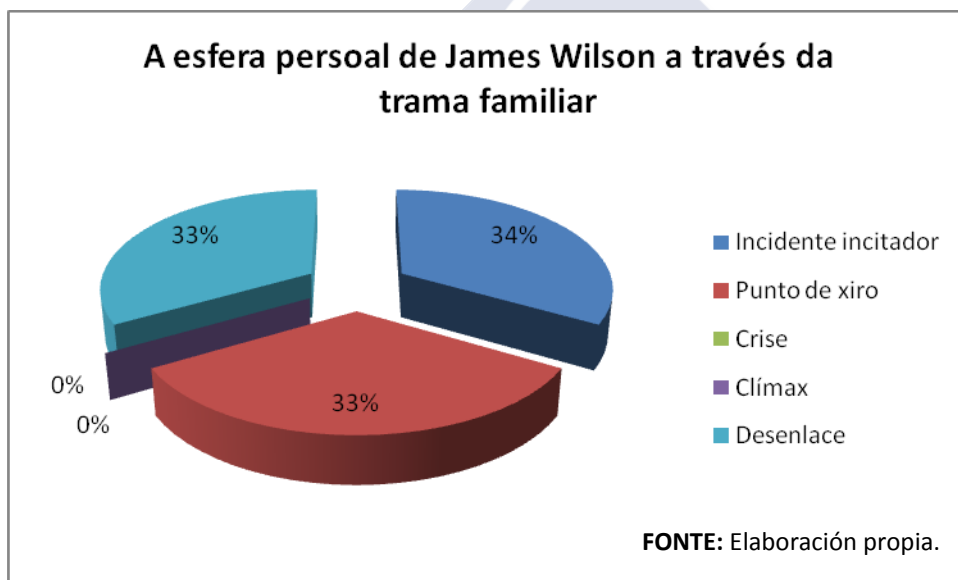


Neste senso, tal e como representamos no gráfico exposto, o incidente incitador do episodio piloto, o cal tamén se corresponde co incidente desencadeante da subtrama de amizade (cfr. § 5.4.2.1.); e a crise da trama de enigma, situada no episodio terceiro

(cfr. § 5.4.1.5.), eríxense nas únicas parcelas desta caste de intriga que propician o trazado da dimensión que nos ocupa.

5.4.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal J.W.

Un único conflito de índole familiar, situado no episodio número dez, participa no deseño da dimensión persoal, abarcando un 11% da súa totalidade. Tal e como evidencia o seguinte gráfico, incidente incitador, punto de xiro e desenlace constitúen as parcelas da presente trama nas que se procede ao trazado da esfera.



Así, ao longo do capítulo, J.W. manifesta un especial interese por lograr que os síntomas padecidos por unha enferma que se atopa na indixencia sexan investigados. Na resolución da trama, o oncólogo esclarece os motivos que lle levaron a volcarse, de modo tan especial, nese caso:

G.H.: Conozco a tus padres y a tu hermano.

J.W.: Tengo otro hermano.

G.H.: ¿Y por qué no me lo habías dicho?

J.W.: Era irrelevante.

G.H.: ¿Por qué?

J.W.: Porque ya no forma parte de mi vida.

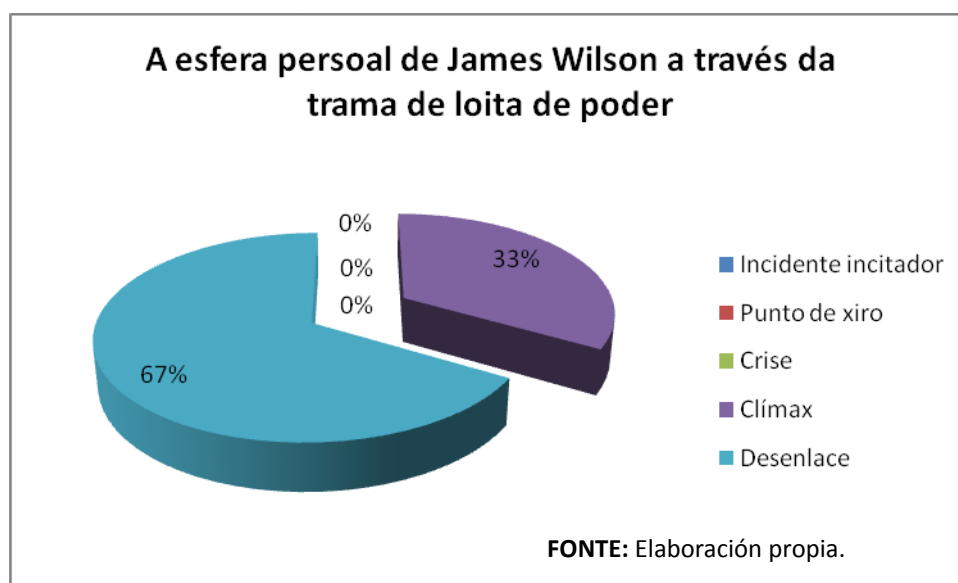
G.H.: Eso es relevante.

J.W.: Este es el último lugar donde lo vi; hace nueve años. Ni siquiera sé si todavía vive.

En virtude da capacidade indagatoria de G.H., evidénciase un suceso traumático que reside na historia de fondo do personaxe J.W.: a existencia dun irmán, co que xa non mantén contacto, e que reside en condicións marxinais.

5.4.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal.

A trama de loita de poder constitúe un 11% da dimensión persoal do personaxe que nos ocupa. Neste senso, clímax e desenlace erixense nas parcelas nucleares que propician o deseño da esfera, tal e como establece o seguinte gráfico.



No episodio once, subtrama de amizade e subtrama de loita de poder –ambas as dúas emanan dunha trama principal de enigma– converxen do seguinte modo: L.C. –por iniciativa de J.W., malia que G.H. descoñece este dato– desafía ao misántropo doutor ao asegurarlle que, se logra superar unha semana sen consumir narcóticos, ela eximirao de pasar consulta durante un mes. No clímax da confrontación, G.H. e J.W. manteñen unha conversa na que o primeiro asume que é un adicto á vicodina malia considerar que este feito non constitúe un problema en tanto non afecta á súa vida diaria. No desenlace, unha nova conversa á saída do posto de traballo, nesta ocasión entre J.W. e L.C., evidencia que, en contra das apariencias, o plan foi ideado polo oncólogo. A presente trama pon de manifesto, unha vez máis, o aprecio e a preocupación que J.W. experimenta polo amigo e como posúe un fondo que, en certas ocasións, lle permite manipulalo.

Finalmente, no desenlace do episodio cinco, logo de que G.H. fose acusado polos compañeiros de subministrarlle unha dose errónea a unha paciente, J.W. proponlle ao seu mellor amigo pasar xuntos a cea de Nadal.

G.H.: ¿A tu mujer no le importa quedarse sola en Navidad?

J.W.: Soy médico, está acostumbrada.

Os dous amigos acaban ceando comida chinesa no apartamento de G.H. O presente diálogo evidencia, ademais do estreito vínculo que une a ambos os dous doutores, o mal momento polo que atravesa o matrimonio do oncólogo.

5.4.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal J.W.

As porcións non nucleares das tramas constitúen o 14% da dimensión persoal J.W. Deste xeito, o mesmo catalizador que no episodio piloto contribuía á configuración da esfera socio–profesional, actúa tamén como peza basilar para o deseño da presente parcela do personaxe (cfr. § 5.4.1.8.) xa que, no transcurso do mesmo, J.W. manifesta que é consciente do afecto que G.H. sente con respecto a el.

No capítulo oitavo, J.W., mentres conversa con G.H. verbo dunha posible intoxicación provocada por roupa tinguida, afirma que nin el, nin a súa esposa, se molestan en lavar a roupa acabada de mercar.

No episodio dezaseis, non se opón a pagarlle a comida a G.H. logo de que este último lle diga á camareira que será J.W. o que se fará cargo da conta.

Finalmente, no capítulo vinte e un, o oncólogo recoméndalle a G.H. que atenda ao marido de Stacy, a súa ex parella.

5.4.3. A construción da esfera psicolóxica J.W.

Unha vez analizado o deseño das dimensións socio–profesional e persoal do personaxe que nos ocupa, constátase que J.W. encaixa dentro do tipo ‘perceptivo–introvertido’, en tanto o ente ficcional que abordamos atópase determinado pola intensidade da percepción subxectiva que emana da excitación obxectiva. Trátase, en consecuencia, dunha caste de construción que desenvolve –con independencia do aparente dominio de si mesmo– unha concepción ilusoria do mundo que o circunda.

“La belleza seduce y nos aparta de la verdad”, asevera J.W. no episodio tres da primeira tempada, en virtude dun diálogo con G.H. A presente afirmación reflicte a esencia do tipo que nos ocupa, cuxa percepción tende a afastarse da realidade. Deste xeito, enfrontámonos a un ente ficcional que manifesta un comportamento reiteradamente namoradizo. Con todo, o sentimento desvirtúase logo da súa materialización ou choque frontal coa realidade, tal e como pon de manifesto o matrimonio infeliz no que se encontra inmerso ou o fracaso de relacións precedentes.

5.4.4. O arco de transformación J.W.

En suma, o presente personaxe describe un arco de transformación moderado ao longo dos vinte e dous episodios que conforman a primeira tempada da serie *House M.D.* Así, mentres que nos primeiros capítulos, J.W. comparece como un ente ficcional que evidencia un fondo respecto polas normas establecidas, en xeral, e polos protocolos médicos, en particular, cara as derradeiras entregas, amosa un comportamento

discrepante. Neste senso, o oncolóxico considera inxusto o despido de G.H. –trátase do seu mellor amigo, ademais dun excelente profesional cuxo único defecto se corresponde cunha acentuada carencia de diplomacia– e vota en contra de que este feito se produza malia que manifestar tal punto de vista supoña poñer en perigo o seu posto de traballo. En rigor, non estamos referíndonos a unha verdadeira metamorfose – o valor que o personaxe lle outorga á amizade e á valía profesional xa foran postos de manifesto– senón a unha sorte de revelación: ao situarse ante o abismo, o ente ficcional elixe unha vía que volve explícito o seu verdadeiro carácter ante o espectador. Deste xeito, constatamos que J.W. é quen de violar o *status quo* con tal de defender aquilo no que cre e polo que o unen fortes lazos afectivos.



5.5. Allison Cameron (A.C.).

O nome da actriz Jennifer Morrison, encargada de interpretar á personaxe da doutora A.C., eríxese na única que non comparece, na cabeceira da serie, a carón dunha parcela do corpo humano, tal e como establece a captura de pantalla que adxuntamos.

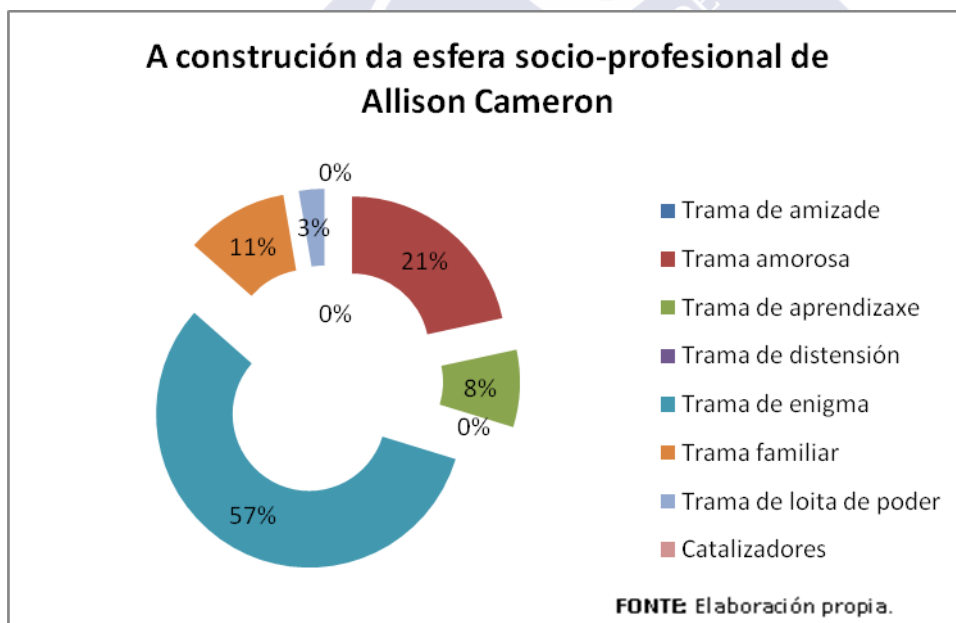


Contrariamente ao que sucede cos seus compañeiros de reparto, o nome de Jennifer Morrison pode lerse sobre o plano aéreo dun tranquilo e escintilante río, o cal está a ser sucado por dúas embarcacións. A elección da imaxe sitúa ao espectador, dende o inicio do relato, ante un ente ficcional distinto: unha personaxe que, malia practicar tamén o exercicio da medicina, non se cingue ao enigma coa mesma intensidade coa que o abordan os seus compañeiros. Noutras verbas e tal e como

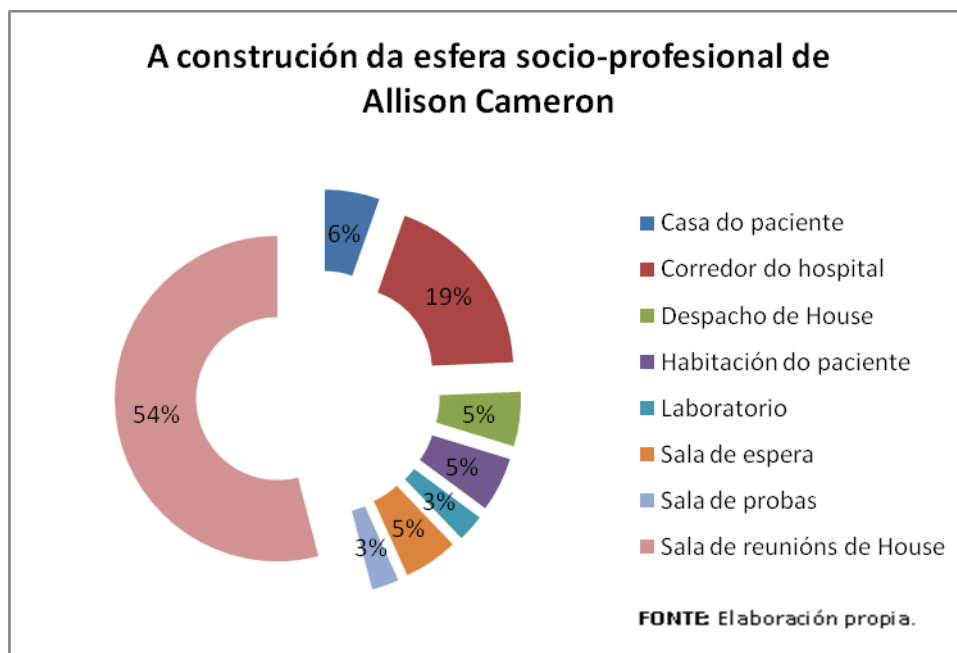
veremos, A.C. contribúe, igual que o resto de integrantes do equipo de G.H., ao establecemento do diagnóstico pero, asemade, desenvolve un rol ulterior en tanto primordial obxecto de desexo –remanso de paz cara o que se dirixen os anhelos– do propio G.H.

5.5.1. A construción da esfera socio–profesional A.C.

Os conflitos de índole amorosa –obteñen un 21%– e, sobre todo, a trama de enigma –logra un significativo 57% do cómputo global da esfera– constitúen as castes de confrontacións que favorecen, de modo máis sensible, a construción da periferia da personaxe ou ámbito da profesión e do social. O seguinte gráfico serve para representar os datos que vimos de expoñer.



Asemade, a sala de reunións de G.H. –consegue un 54%–, seguida do corredor do hospital –obtéñ un 19%– convértense nos escenarios que mais contribúen ao deseño da devandita esfera, tal e como establece o gráfico que presentamos a continuación.



Constátase, a este respecto, como xa se estableceu no caso de E.F., outro dos asistentes de G.H. (cfr. § 5.3.1.), que os debates en torno ao enigma que conforman os síntomas sitúanse, maioritariamente, nos espazos que vimos de citar e, en consecuencia, son estes últimos os que máis contribúen á configuración da presente esfera.

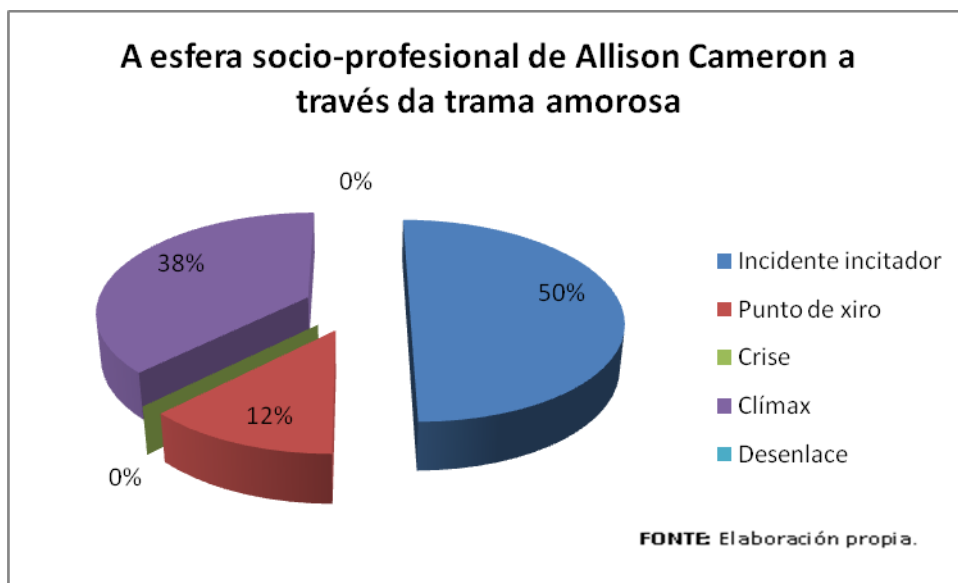
5.5.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional A.C.

Tal e como vimos de ver no anterior apartado, os conflitos relativos ao ámbito da amizade non favorecen o deseño do eido socio-profesional da doutora A.C. Neste senso, a misión da personaxe consiste en conformar o obxecto de desexo de G.H. e sitúase, polo tanto, lonxe de vínculos estritamente amistosos.

5.5.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio-profesional A.C.

Contrariamente ao que acontece no epígrafe que nos precede, a trama de índole amatoria eríxese na segunda sorte de confrontación que máis axuda a debuxar –logra un 21%– a esfera que nos ocupa. Dende esta perspectiva, o feito de que incidente

incitador e clímax –cun 50% e un 38%, respectivamente– se convertan nas parcelas do relato máis significativas para o deseño da presente dimensión, incrementa a relevancia desta caste de trama: o personaxe define, en consecuencia, a súa esfera socio-profesional nos puntos de asignación e intres de maior tensión dramática, tal e como amosa o seguinte gráfico.



Neste senso, resulta especialmente salientable o clímax do episodio piloto. No transcurso do mesmo, a doutora interroga a G.H. sobre os motivos que o levaron a contratala.

A.C.: ¿Por qué me contrataste?

G.H.: ¿Qué más da?

A.C.: Quiero saber si me respetas.

G.H.: ¿Por qué?

A.C.: ¿Eso es retórica?

G.H.: No, te lo parece porque no sabes qué responder. ¿Te importa lo que piense? Soy imbécil, lo que importa es lo que tú pienses. ¿Puedes hacer el trabajo?

A.C.: Contrataste a un negro porque tenía antecedentes.

G.H.: No, no fue por su raza, no vi a un negro, solo vi a un médico y con ficha policial. Contraté a Chase porque su padre me lo pidió y a ti... porque estás como un queso.

A.C.: ¿Me has contratado para echarme un polvo?

G.H.: Mujer, no te lo tomes por la tremenda eso no es lo que he dicho. No, te contraté porque eras bonita, es como tener una obra de arte en el despacho.

A.C.: Era de las primeras de la clase.

G.H.: Pero no la primera.

A.C.: Hice prácticas en la clínica Mayo

G.H.: Una buena candidata pero...

A.C.: No la mejor.

G.H.: ¿Te molesta? ¿En serio? ¿Que te hayan contratado porque tus genes físicos son mejores que los intelectuales?

A.C.: He trabajado mucho para esto.

G.H.: No hacía falta. La gente toma el camino que le lleva a sus metas con el mínimo esfuerzo, es una ley natural y la has desafiado, por eso te contraté. Te podías haber casado con un rico, haber sido modelo, solo con aparecer la gente te habría dado cosas, montones, pero no, te rompiste tu culito estudiando.

A.C.: ¿Debo sentirme halagada?

G.H.: Las mujeres hermosas no estudian medicina, a menos que tengan tantos problemas como belleza, ¿has sufrido maltratos familiares?

A.C.: ¡No!

G.H.: ¿Abusos sexuales?

A.C.: No.

G.H.: Pero tienes problemas, ¿a que sí?

A.C.: Tengo que irme.

O diálogo transcrito formula un enigma en torno á natureza da propia A.C.: o ente ficcional, de acordo coa intuición de G.H., alberga un suceso traumático na súa historia de fondo. Asemade, as verbas pronunciadas por ambos os dous personaxes propician que o espectador constata unha latente tensión erótica que se irá desenvolvendo en posteriores entregas e que incidirá, tal e como veremos (cfr. § 5.5.2.2.), na construción da esfera persoal A.C.

5.5.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio–profesional A.C.

Dous puntos de xiro, situados nos episodios oito e dezaseis, así como a crise pertencente ao propio capítulo dezaseis, conforman as participacións nucleares de A.C. en tramas de aprendizaxe. En total, esta caste de conflito representa o 8% da esfera socio–profesional da personaxe que nos ocupa.

Resulta especialmente salientable a crise do capítulo dezaseis xa que, no transcurso da mesma, Vogler, novo presidente do consello de administración do hospital, tenta corromper a A.C. para que lle subministre información que poda comprometer os intereses de G.H. A doutora, tal e como acontece con E.F., non se somete ás pretensións do empresario, contrariamente ao que lle sucede a R.Ch., o cal traizoa ao seu xefe con tal de protexer o seu posto de traballo. A citada secuencia constitúe un abismo discursivo que permite revelar o verdadeiro carácter –honesto e leal– da inmunóloga.

5.5.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio–profesional A.C.

Pola súa parte, os conflitos de natureza humorística non contribúen ao deseño do eido social e laboral da personaxe que nos ocupa. Atopámonos, en consecuencia, ante un ente ficcional puramente dramático que non favorece a relaxación da tensión imperante no conxunto do relato.

5.5.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio–profesional A.C.

En contra do que sucede coa tramade de distensión, o proceso indagatorio para determinar que enfermidade padecen os pacientes episódicos eríxese na primordial confrontación –obtéñ un 57%– que favorece o deseño da presente esfera. Neste senso, os debates inherentes ao cadro sintomático e o enigma que este último cifra serve para construír o ámbito socio–profesional A.C. A doutora tenta emitir os seus puntos de vista nas discusións que teñen lugar na sala de reunións de G.H. malia que non actúa coa mesma vehemencia coa que se pronuncia E.F., ou coa hábil intuición que manifesta R.Ch. O rol desenvolvido por A.C. caracterízase pola súa emotividade: a doutora aspira, máis alá de resolver o enigma, a restablecer a boa orde emocional na vida do paciente. Mentres que a actitude dos seus compañeiros defínese por unha certa frialdade, inspirada por G.H., a doutora déixase levar polas emocións e, como veremos no seguinte epígrafe, non é quen de transmitir malas novas aos enfermos debido a un suceso traumático que reside na súa historia de fondo e cuxa natureza é, durante gran parte da primeira tempada, descoñecida.

5.5.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio–profesional A.C.

A participación nuclear de A.C., en conflitos de índole familiar, cínguese ao episodio cuarto da primeira tempada, no que a doutora pivota un incidente incitador, unha crise, un clímax e un desenlace. No transcurso dos mesmos, A.C. non é capaz de dicirlle a unhas nais que o seu bebé finou e J.W. debe asumir a responsabilidade de transmitir a noticia. Cara o final do episodio, G.H. tenta indagar que razóns se agochan trala devandita incapacidade, malia que non obtén resposta algunha. De novo, o especialista en diagnóstico formula unha cuestión que permanece suspendida no aire – permítasenos a expresión coloquial– pero que apunta cara ese suceso traumático que reside na historia de fondo e que condicionará o deseño da esfera persoal (cfr. § 5.5.2.6.).

5.5.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio–profesional A.C.

Pola súa parte, un punto de xiro, situado no capítulo cinco, conforma a única participación relevante de A.C. na trama de loita de poder, a fin de deseñar a súa esfera

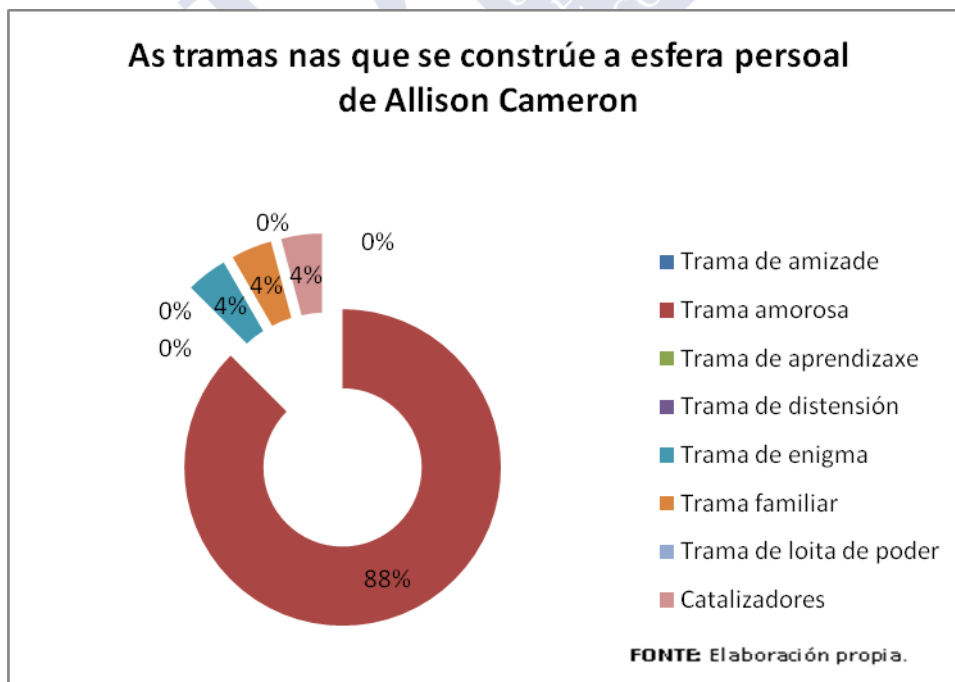
socio–profesional. No transcurso do mesmo, a doutora sitúase do lado de G.H. cando todos os seus compañeiros consideran que o médico inxectou unha dose trabucada nunha paciente, síntoma ineludible da lealdade e fonda confianza que a moza deposita no seu xefe.

5.5.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio–profesional A.C.

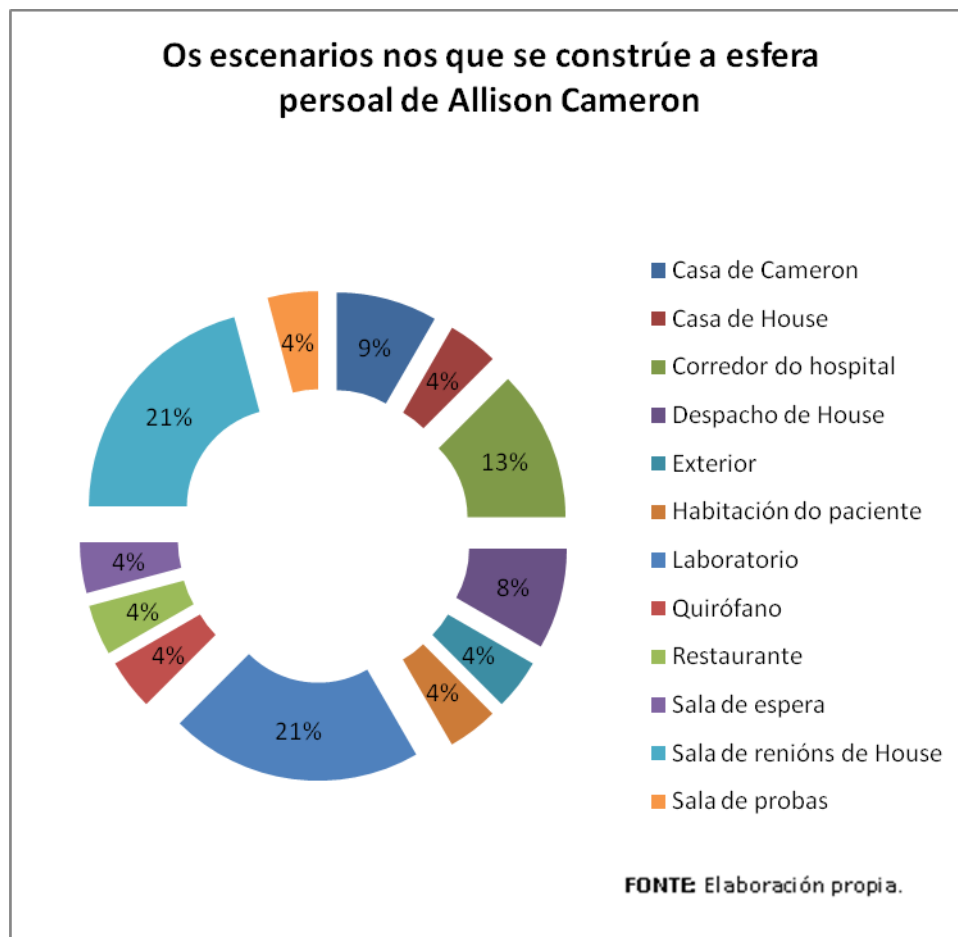
Finalmente, as porcións non nucleares do relato tampouco contribúen ao deseño dos ámbitos relativos ao social e á profesión da personaxe que nos ocupa. Situámonos, en consecuencia, ante un ente ficcional basilar para o avance da narración e que se sitúa lonxe de desenvolver un rol accesorio.

5.5.2. A construción da esfera persoal A.C.

As tramas amorosas –obteñen un 88%– eríxense na caste de conflito que máis favorece o deseño do ámbito íntimo relativo a A.C.



Asemade, a sala de reunións de G.H. –logra un 21%– sitúase como o escenario máis salientable –xunto co laboratorio, o cal obtén idéntica porcentaxe– á hora de contribuír ao deseño da esfera persoal, tal e como establece o seguinte gráfico.



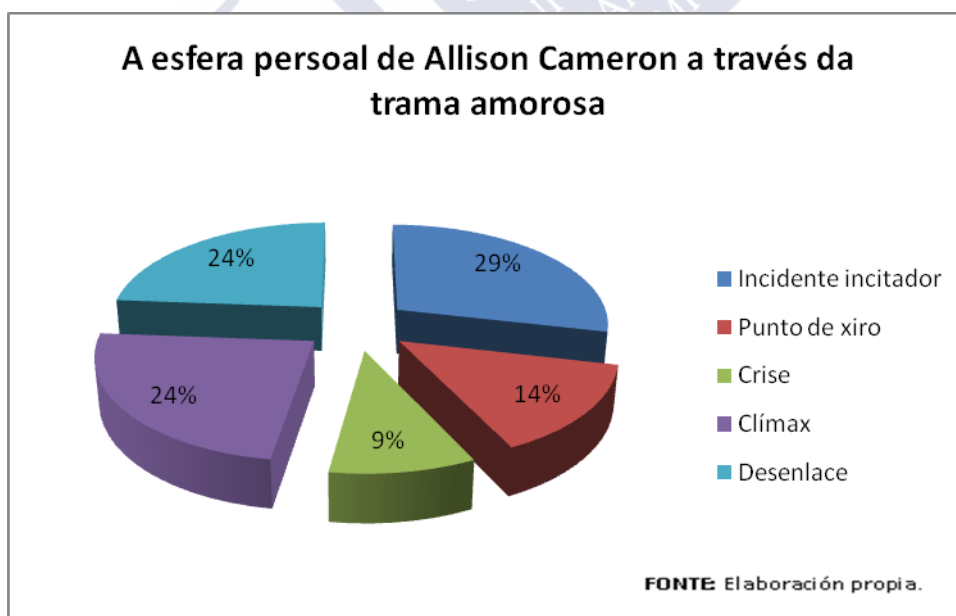
Segundo pode observarse, o ente ficcional A.C. poboa unha gran diversidade de espazos no que respecta á construción do seu eido máis íntimo. Entre eles, destaca o propio domicilio da doutora, espazo persoal por antonomasia, o cal obtén un significativo 9%, situándose como o cuarto escenario máis empregado.

5.5.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal A.C.

Proseguindo cos datos expostos no apartado anterior, as confrontacións relativas ao ámbito da amizade non contribúen ao deseño da esfera persoal xa que a presente personaxe constitúe, en gran parte dos capítulos analizados, o obxecto de desexo de G.H. Neste senso e en boa lóxica, a súa esfera persoal configúrase, de modo máis relevante, no eido sentimental.

5.5.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal A.C.

Contrariamente ao que acontece no epígrafe que nos precede, os conflitos amorosos eríxense na fonte primordial da que emana o deseño da esfera persoal A.C. En suma, incidente incitador, clímax e desenlace, parcelas do relato que apuntan cara unha actuación provocadora e resolutiva por parte da personaxe, eríxense nas máis habitadas polo ente ficcional que nos ocupa, tal e como sinala o gráfico que adxuntamos.



Neste senso, a atracción erótica entre xefe e subordinada, malia que negada explicitamente polo propio G.H, queda patente ao longo dos episodios e acada o seu

punto álxido no incidente incitador e desenlace do capítulo dezanove, así como no clímax e desenlace do episodio vinte. No primeiro deles, o especialista en diagnóstico visita a A.C., no seu domicilio, e solicítalle que se reincorpore ao seu posto de traballo no hospital. A doutora renunciara logo de saber que Vogler, o novo presidente do consello de administración do centro, lle esixía a G.H. que despedira a un dos seus empregados.

G.H.: He visto luz.

A.C.: Es de día

G.H.: Ya, es una forma de hablar. Tú siempre tan literal.

A.C.: Bastón nuevo, ¿eh?

G.H.: Sí, el de la tienda me dijo que adelgazaba. Rayas verticales

A.C.: ¿A qué has venido?

G.H.: Vogler ha muerto.

A.C.: ¿Qué? ¿Cómo ha sido?

G.H.: Otra vez con la interpretación literal. Vogler, la idea, el señor terremoto, el millonitis inclínate ante mí, se ha marchado del hospital. Así que las cosas volverán a ser como eran.

A.C.: Eran algo raras como eran.

G.H.: Lo raro, me va bien.

A.C.: Literalmente, ¿qué quieres decir?

G.H.: Quiero que vuelvas.

A.C.: ¿Por qué?

G.H.: Por favor, relájate. No te estoy presionando y, si te pones así, me pongo tenso y la liamos.

(...)

A.C.: ¿Por qué quieres que vuelva?

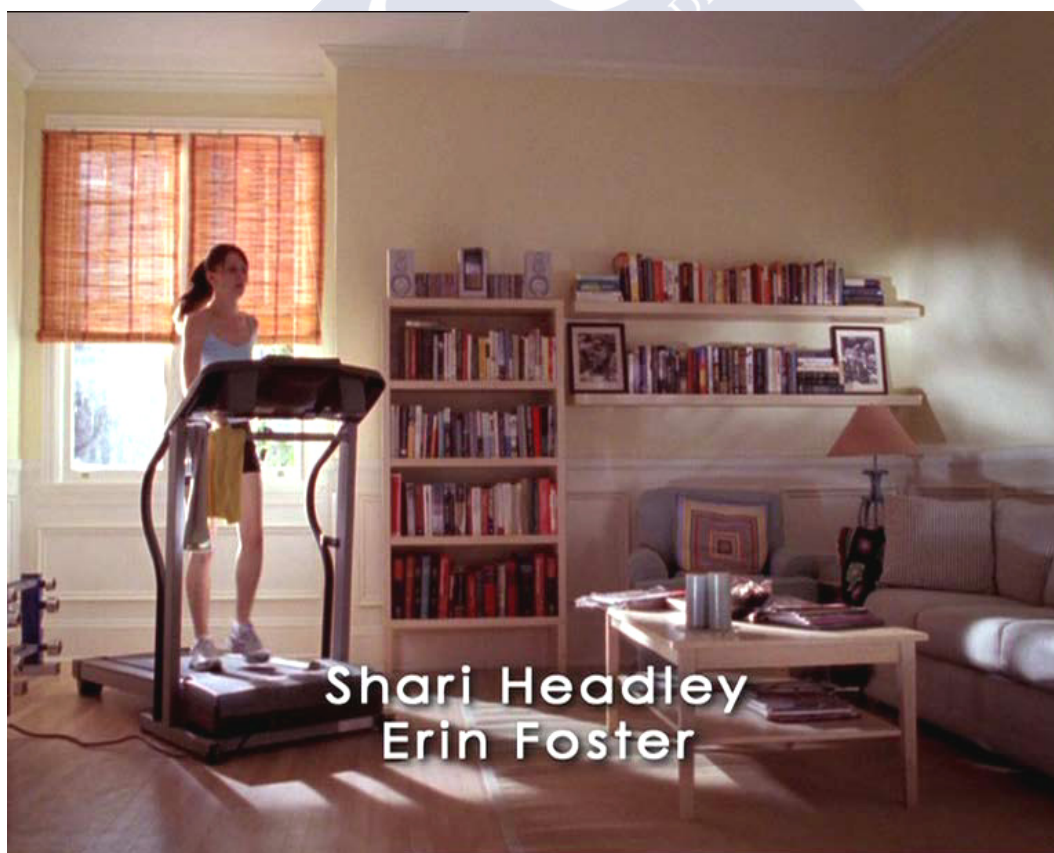
G.H.: ¿Porque eres buena médica?

A.C.: ¿Ya está?

G.H.: ¿No te basta?

A.C.: A mí, no.

A negativa da doutora agocha o desexo de que G.H. lle manifeste os seus verdadeiros sentimentos e deixe de protexerse trala barreira profesional. Asemade, na presente secuencia, podemos visualizar, por vez primeira, o domicilio da doutora, tal e como constata a seguinte captura de pantalla.



Na imaxe, observamos a A.C. mentres practica deporte no seu salón, xusto antes de ser interrompida por G.H. A habitación, decorada en tons pasteis, conta cun sofá e butaca, unha pequena mesa no centro e baldas que sosteñen un gran número de libros, así como algunhas fotografías. A serenidade e a orde imperan no habitáculo e entroncan, directamente, coa beleza e harmonía que albergaba a paisaxe que representa á doutora na cabeceira da serie (Cfr. § 5.5.). Con todo, no medio da aparente proporción, existe unha fenda: A.C. practica deporte con faciana seria, mesmo poderíamos aseverar que a ira se intúe na súa expresión. A doutora non se atopa satisfeita, non logrou aínda aquilo que anhele: que G.H. recoñeza a atracción que sente por ela. Con todo, no desenlace do presente episodio, o especialista en diagnóstico regresa ao domicilio de A.C. e cede a manter unha cita coa súa subordinada a cambio de que esta se reincorpore ao traballo. Xa no capítulo vinte, prodúcese o tan ansiado encontro. A.C. e G.H. saen a cear e, no restaurante, manteñen a seguinte conversa.

A.C.: Según dijo Freud, con estas palabras, el instinto de amar a un objeto exige un dominio de él para obtenerlo y, si la persona ve que no puede controlarlo o se siente amenazada, reacciona negativamente contra él. Como un chavalín que pega a una niña.

G.H.: Te trato a patadas, así que debes de gustarme. ¿En tu teoría freudiana qué significa que empiece a tratarte bien?

A.C.: Que asumes tus sentimientos.

G.H.: Así que no puedo hacer nada para que pienses que no te quiero.

A.C.: Lo siento pero no. Solo tengo una noche contigo, solo una y no quiero desperdiciarla hablando de los vinos que te gustan o las películas que no. Quiero saber que sientes por mí.

G.H.: Vives con la falsa ilusión de que puedes arreglar cuanto no es perfecto por eso te casaste con alguien que se moría de cáncer. Tú no amas, necesitas y ahora que él está muerto buscas un nuevo caso de caridad. Por eso sales conmigo. Te doblo la edad, no soy guapo, ni encantador, ni simpático, pero soy lo que necesitas: estoy lastimado.

Este é o final da trama amorosa: a cita convértese nun rotundo fracaso. Asemade, G.H., en virtude da súa desaforada capacidade analítica, logra penetrar na esfera persoal A.C. e descóbrelle ao espectador as súas motivacións profundas. Nos capítulos seguintes, pola contra, entrará en xogo un novo personaxe: Stacy, a ex muller de G.H., a cal pasa a centrar o interese do doutor.

Outro fragmento de gran relevancia, no seo dunha subtrama amorosa, reside no episodio sétimo. No clímax do mesmo, a doutora revélalle a G.H. o suceso traumático que alberga a súa historia de fondo.

A.C.: Le he dicho al marido que es un capullo.

G.H.: ¿Por qué?

A.C.: Estando en la facultad, me enamoré y me casé...

G.H.: A esa edad los matrimonios suelen durar...

A.C.: Duró seis meses, cáncer de tiroides con metástasis en el cerebro, no pudieron hacer nada, tenía veintiún años y vi morir a mi marido.

G.H.: Lo siento pero ahí no acaba la historia, es un síntoma, no tu mal, el cáncer pudo diagnosticarse al menos un año antes de morir, lo sabías y te casaste con él, te enteraste al conocerlo pero te casaste con él. No puedes ser tan buena persona sin estar loca.

Novamente, a actuación de G.H. resulta crucial para volver explícito ao personaxe ante o espectador, o cal pode agora entender a raigaña da súa conduta.

5.5.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal A.C.

Pola súa parte, os conflitos relativos aos enfrontamentos entre pupilo e mentor non teñen cabida no deseño da esfera persoal A.C. xa que, como vimos de expoñer, o vínculo entre a doutora e G.H. é de natureza sentimental e encaixa, polo tanto, nas subtramas de natureza amatoria.

5.5.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal A.C. .

Os conflitos de natureza humorística non inciden na construción da personaxe que nos ocupa debido a que nos atopamos ante un ente ficcional eminentemente dramático.

5.5.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal A.C.

Os enfrontamentos que emanan do enigma central conforman un fragmento residual do ámbito íntimo A.C. Nomeadamente, nun punto de xiro, pertencente ao capítulo segundo, mentres camiñan polo corredor do hospital, a doutora, cansa das esixencias do seu xefe, emprega un ton irónico para dirixirse a el, constituíndo unha das escasas ocasións nas que A.C. se rebela contra G.H.

5.5.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal A.C.

As confrontacións de índole familiar correspóndense cunha parcela residual da personaxe que nos ocupa. Concretamente, é no desenlace do episodio cuarto cando, trala insistencia de G.H., a doutora, a través das súas evasivas, deixa entrever que alberga algún suceso traumático na súa historia de fondo. Este suceso que, nese intre, se nega a evidenciar, impídelle transmitirles malas novas aos pacientes. A devandita conduta incide na construción da esfera tanto persoal como socio-profesional.

5.5.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal A.C.

Pola súa parte, os conflitos relativos a loitas de poder tampouco contribúen á definición da esfera persoal A.C. De feito, a personaxe que nos ocupa non se define por enarborar condutas de natureza ambiciosa, máis ben todo o contrario: a doutora compórtase de modo xeneroso, mesmo altruísta, cos seus compañeiros de traballo e pacientes.

5.5.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal A.C.

Asemade, os sucesos non nucleares contribúen de modo residual ao deseño da esfera persoal A.C. Neste senso, tal e como constatamos na dimensión socio-profesional, atopámonos ante un personaxe capital para o avance da narración e non accesorio.

5.5.3. A construción da esfera psicolóxica A.C.

En suma, o presente ente ficcional encaixa dentro do tipo 'sentimental-extravertido': o sentimento eríxese en epicentro da súa natureza, feito que ocasiona un comportamento altruísta, de constante servizo aos demais. A.C., tal e como vimos de evidenciar, non é unha personaxe ambiciosa e atopa na xenerosa colaboración cos demais, tanto pacientes como compañeiros de traballo, unha profusa fonte de satisfacción. Asemade, cando o considera preciso, este ente ficcional non dubida en expresar con claridade as súas emocións e loita por conseguir aquilo que desexa. A sensibilidade da doutora é de tal magnitude que experimenta – como se a ela mesma lle sucedese – a dor allea, amosándose, en consecuencia, incapaz de emitir sufrimento mediante a transmisión das malas novas propias da súa práctica profesional.

5.5.4. O arco de transformación A.C.

Finalmente, constatamos que a personaxe que nos ocupa debuxa, ao longo dos capítulos analizados, un arco de transformación moderado en tanto evoluciona dende unha actitude pasiva, con respecto ao seu xefe, cara outra moito máis activa: négase a reincorporarse ao seu posto de traballo se G.H. non cede a celebrar unha cita sentimental con ela. Dende esta perspectiva, A.C., en virtude da extrema sensibilidade que a caracteriza, extrae as forzas necesarias para actuar con determinación e loitar pola consecución da súa meta: lograr que G.H. lle manifeste o afecto reprimido que experimenta con respecto a ela e, á súa vez, lograr paliar a dor emocional que o propio G.H. non é quen de mitigarse a si mesmo.

5.6. Robert Chase (R.Ch.).

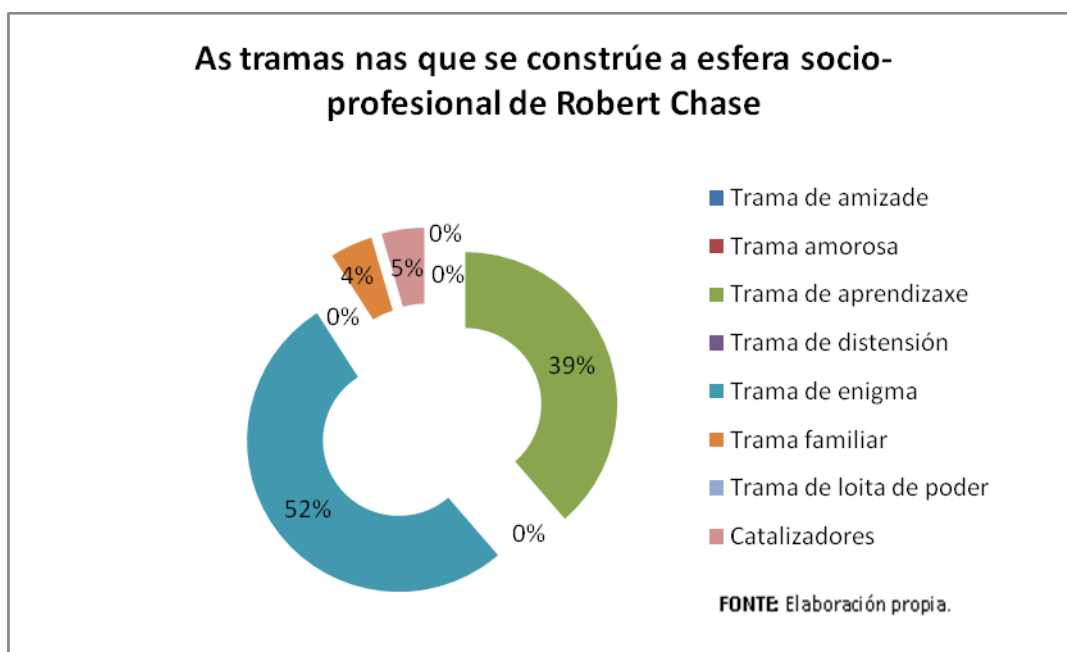
O nome de Jesse Spencer, actor que dá vida ao personaxe de R.Ch., comparece, na cabeceira da serie obxecto de estudo, a carón do debuxo dunha columna vertebral, tal e como amosa a seguinte captura de pantalla.



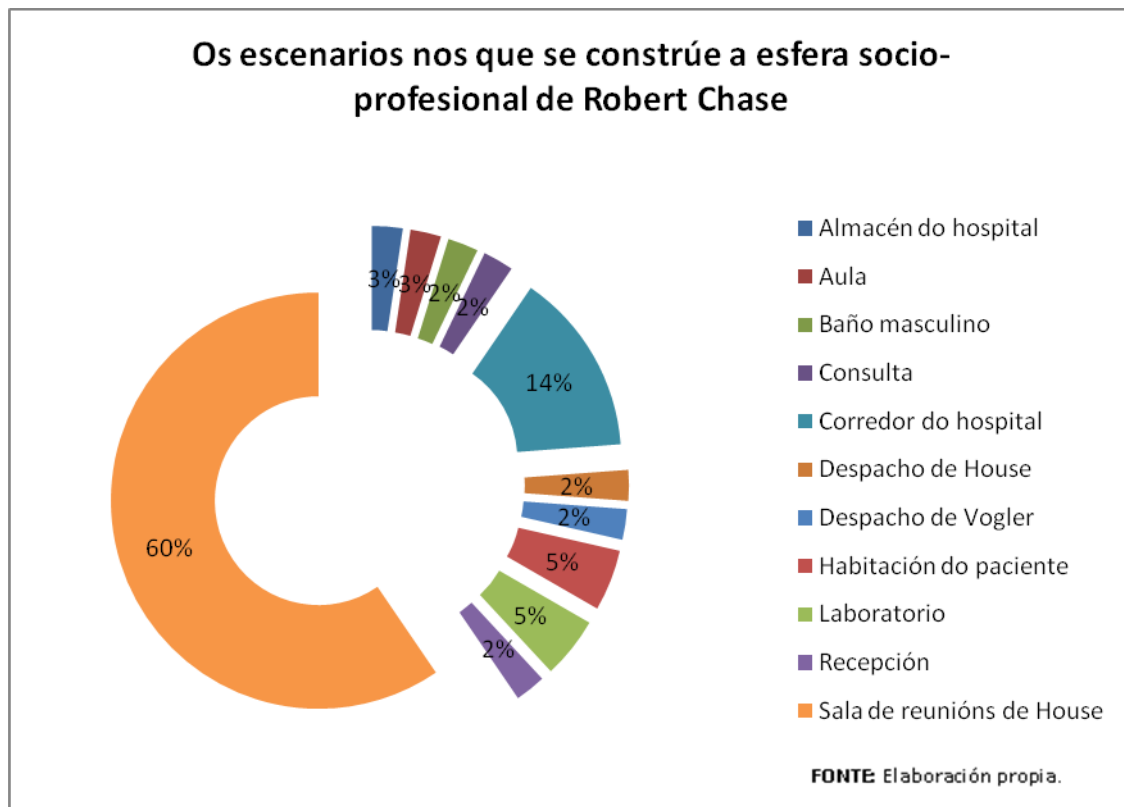
En tanto membro do equipo que traballa para G.H. e que o asiste no establecemento de diagnósticos, o ente ficcional que nos ocupa no presente epígrafe, actúa como utensilio que vertebra –pois esta é a metáfora visual que aquí se propón– a chegada a ese diagnóstico: favorece a determinación da patoloxía e o logro da súa posible cura.

5.6.1. A construción da esfera socio–profesional R.Ch.

O ámbito relativo ao social e ao exercicio da profesión, no tocante ao ente ficcional R.Ch, configúrase, de modo máis sensible, en virtude da trama de enigma –cun 52%, do cómputo global da esfera–, así como dos conflitos relativos a procesos de aprendizaxe –obteñen o 39% da periferia do personaxe–, tal e como se constata no seguinte gráfico.



Con respecto aos espazos nos que se deseña esta parcela do ente ficcional, atopámonos con que a sala de reunións de G.H. e o corredor do hospital –cun 60% e 14%, cada un– eríxense en escenarios privilexiados para a construción da esfera que nos ocupa. Esta preeminencia explícase en base a que os espazos citados actúan como epicentro para o debate e a toma de decisións do equipo médico. Neles, discútese e establécense hipóteses de traballo que permitirán, por unha banda, resolver o conflito da trama de enigma e, pola outra, fornecer confrontacións de aprendizaxe entre mentor e pupilo, isto é, entre G.H. e R.Ch. O seguinte gráfico serve para corroborar o que se vén de expoñer.



Unha vez definida, a grandes trazos, a configuración da esfera socio-profesional, procederáse, nos epígrafes que nos suceden, a analizar o rol que cada caste de conflito desempeña no tocante ao deseño da periferia do personaxe.

5.6.1.1. A trama de amizade na construción da esfera socio-profesional R.Ch.

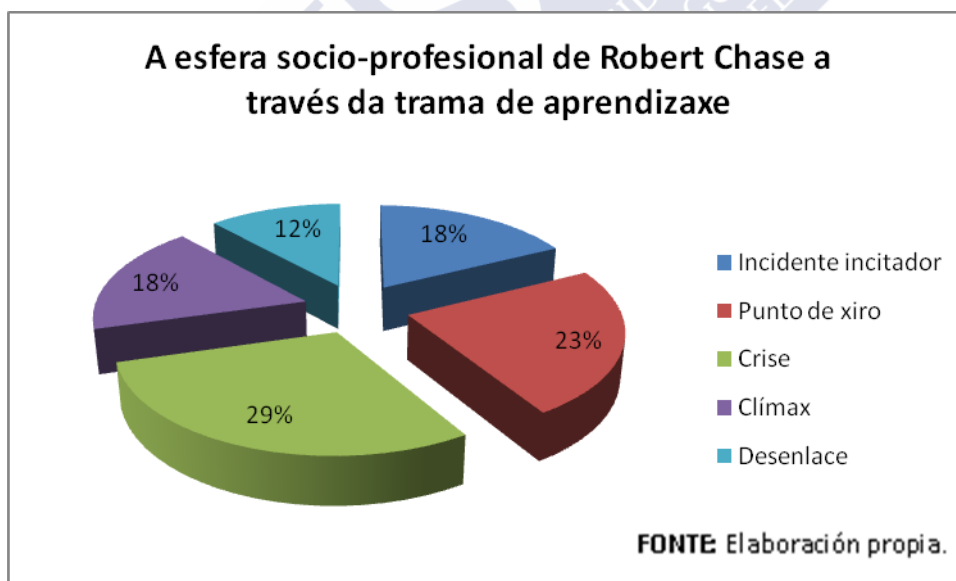
Os conflitos que xiran en torno ao eido da amizade non favorecen a construción da esfera socio-profesional R.Ch. O presente personaxe non pivota ningunha trama relativa a esta sorte de temática debido a que a súa función, no seo do relato, consiste en exercer de pupilo: G.H. encárgase de fomentar o seu espírito crítico e convertelo nun replicante axeitado, capaz de formular arriscadas hipóteses para establecer diagnósticos.

5.6.1.2. A trama amorosa na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

De modo semellante ao que acontece coa trama de amizade, as confrontacións amorosas non contribúen ao deseño do ámbito social e profesional R.Ch. Con todo, esta caste de conflitos si que incidirán na construción da esfera persoal do personaxe (cfr. § 5.6.2.2.).

5.6.1.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

Os enfrontamentos que xiran en torno aos procesos de aprendizaxe constitúen o segundo tipo de trama que máis favorece ao deseño da periferia do ente ficcional que nos ocupa. Asemade, no seo da propia trama de aprendizaxe, crise e punto de xiro –cun 29% e 23%, respectivamente– conforman as parcelas desta caste de relato que máis contribúen á construción do ámbito socio–profesional.



Unha das liortas que mellor definen o modo de comportarse de R.Ch., no ámbito do traballo, ten a súa orixe no episodio catorce: o doutor comete un erro mentres lle realiza unha proba a unha paciente por mor de estar coqueteando cunha compañeira (incidente incitador). G.H. recrimínalle duramente a súa falta de responsabilidade e

R.Ch. séntese moi doído (crise). A necesidade de protexer o seu posto de traballo e a sospeita de que G.H. mentiu ante a comisión de transplantes –a paciente sofre desordes alimenticios e a comisión nunca a colocaría na listaxe de transplantes se soubese que padece esa patoloxía–, faille rexistrar as pertenzas da enferma (clímax), onde descobre que a súa intuición era a acertada. Finalmente, Vogler, novo presidente do consello de administración do hospital, visita o despacho de G.H. e faille saber, a este último, que coñece a verdade. Malia que o episodio elude amosar a escena, en virtude da citada conversa, enténdese que R.Ch. delatou a G.H.

En consecuencia, atopámonos ante un personaxe capaz de traizoar con tal de non ser despedido, intre que constitúe un abismo discursivo e que favorece a revelación do verdadeiro carácter do ente ficcional. A subtrama de aprendizaxe –pois o conflito explícase en virtude da decepción que o pupilo sente ante a extrema dureza do mentor– prolóngase en sucesivas entregas, ao sospeitar G.H. que R.Ch. foi o autor da filtración. Cando Vogler abandona o seu cargo no centro médico, o especialista en diagnóstico tenta castigar ao seu subordinado impoñéndolle tarefas laborais pouco ou nada atractivas. Nembargante, este feito evidencia, ao mesmo tempo, o aprecio que o mentor sente polo pupilo, xa que decide non prescindir dos seus servizos, malia posuír argumentos suficientes para facelo.

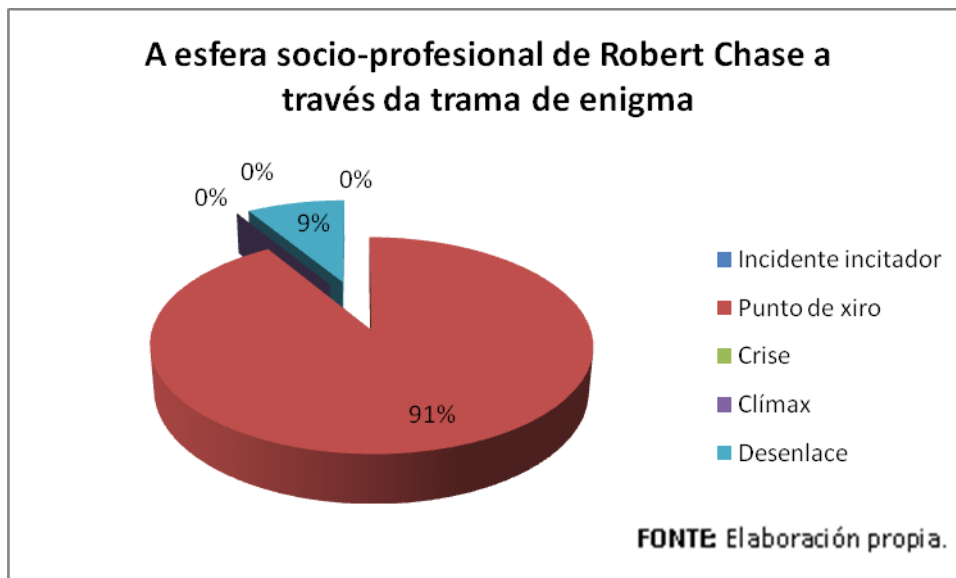
5.6.1.4. A trama de distensión na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

De acordo co que vimos expoñendo en liñas precedentes, o personaxe de R.Ch. desenvolve un rol estritamente dramático e, polo tanto, non participa en ningunha trama de distensión ou humorística.

5.6.1.5. A trama de enigma na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

Contrariamente ao que acontece cos conflitos que serven para romper coa tensión imperante no conxunto dos capítulos, a trama de enigma –conflito dramático que xira en torno ao establecemento do diagnóstico e punto neurálxico do que emerxen outras confrontacións– constitúe a caste de enfrontamento que máis favorece o deseño da esfera socio–profesional R.Ch. De feito, cun 91%, o punto de xiro convértese, tal e

como se constata no seguinte gráfico, na porción do relato que máis contribúe á conformación da esfera.



Os devanditos puntos de xiro correspóndese coas parcelas da narración nas que o equipo de doutores se reúne –maioritariamente na sala que G.H. posúe a tal efecto – coa misión de esclarecer que patoloxía se agocha tralo conxunto de síntomas que padece o enfermo. No transcurso das mesmas, R.Ch. adoita amosarse como un médico intuitivo: sabe que G.H. quere que os seus subordinados vaian máis alá do obvio e tenta aportar hipóteses pouco convencionais. Así, por exemplo, no piloto, suxire facerlle unha radiografía na perna a unha paciente para visualizar se alberga unha tenia: se ten unha na extremidade, debe posuír outra no cerebro. A paciente non quería tratarse porque todas as probas que lle realizaran, ata ese momento, non foran concluíntes. A actuación de R.Ch logra salvarlle a vida.

5.6.1.6. A trama familiar na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

Un incidente incitador do episodio cinco e un desenlace do episodio oito conforman as dúas parcelas de trama familiar que contribúen á construción da esfera socio–profesional R.Ch. No primeiro deles, o doutor manifesta a súa aversión polas

monxas logo de saber que debe atender a unha delas. En consecuencia, non se sente cómodo exercendo a súa profesión nestas circunstancias. A explicación deste rexeitamento reside na historia de fondo familiar do ente ficcional e incide no deseño da súa esfera persoal (cfr. § 5.6.2.6.).

Pola súa parte, na segunda porción, antes citada, R.Ch., vía telefónica, faise pasar por outra persoa, para que a nai dun paciente pense que as probas que lle realizaron ao seu fillo xa chegaron e corroboran o punto de vista do doutor G.H. A secuencia tamén pertence a unha trama familiar porque, ao inicio do episodio, o doutor R.Ch. cóntalle á muller que el tamén lle provocou fondas decepcións á súa nai durante a súa adolescencia. Dende esta perspectiva, pódese deducir que o médico experimenta unha sorte de identificación co paciente e, por iso, se excede nas súas competencias ao proferir unha mentira e mudar, deste xeito, a súa identidade.

5.6.1.7. A trama de loita de poder na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

Malia que o personaxe que nos ocupa vive moi de preto os enfrontamentos de loita de poder entre G.H. e Vogler, non se pode considerar que desenvolva un rol nuclear no seo dos mesmos xa que a súa confrontación posúe outra natureza: vingarse do mentor que, previamente, o defraudou. Neste senso, R.Ch. non pivota ningunha trama de loita de poder que contribúa ao deseño da súa esfera socio–profesional.

5.6.1.8. Os catalizadores na construción da esfera socio–profesional R.Ch.

O primeiro suceso non nuclear que favorece o deseño do ámbito da profesión no tocante ao personaxe R.Ch. reside no episodio piloto. Tal e como podemos apreciar na seguinte captura de pantalla, o doutor tampouco viste bata branca, igual que G.H.

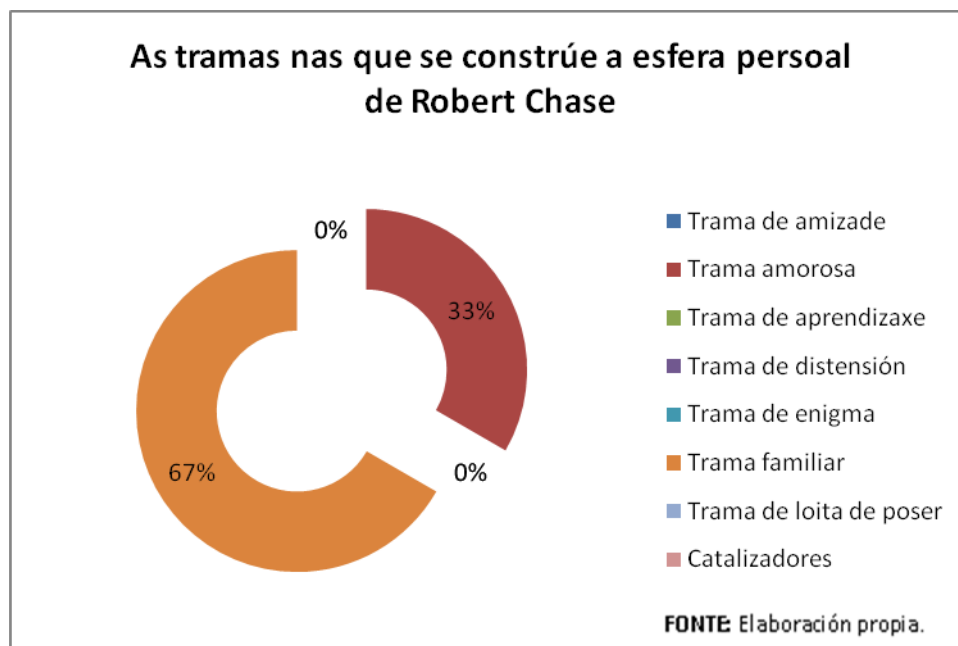


Na imaxe, apréciase ao doutor R.Ch. de pé, apoiado nunha mesa e con faciana pensativa. Ao seu carón, sentado, atópase G.H. e, enfronte a ambos os dous, sitúase E.F., o único que viste o típico uniforme médico. Desta secuencia, inferimos a admiración que R.Ch experimenta con respecto a G.H., por iso, tenta emulalo malia tratarse dun médico con nefasta reputación entre os seus colegas por non someterse aos protocolos.

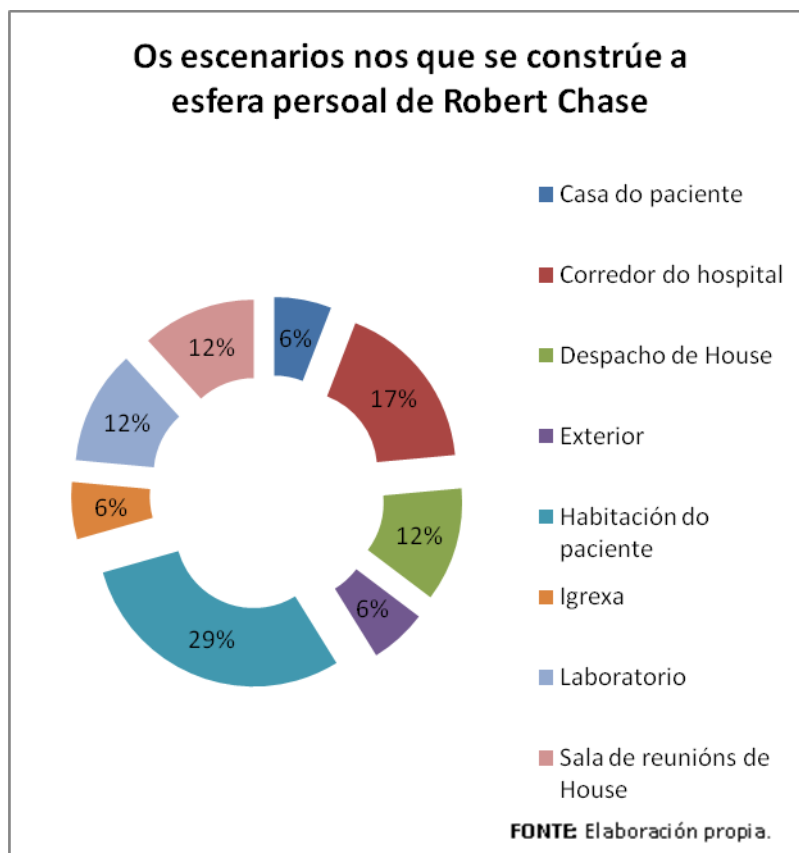
Finalmente, no segundo catalizador, pertencente ao capítulo noveno, obtemos datos relativos ao *status* socio-económico do personaxe. E.F. acaba de recibir unha oferta de traballo e pregúntalle aos seus compañeiros que farían na súa posición. R.Ch. resposta: “no necesito el dinero”.

5.6.2. A construción da esfera persoal R.Ch.

A trama familiar –obtéñ un 67%– e os conflitos de índole amorosa –acadan o 33% restante– eríxense nas únicas confrontacións que favorecen o deseño da esfera persoal R.Ch., tal e como establece o seguinte gráfico.



No tocante aos espazos, as habitacións dos respectivos pacientes –logran un 29%– impóñense ao corredor do hospital –consegue un 17%– como a caste de escenario máis significativo de cara á conformación da esfera persoal do presente personaxe. O seguinte gráfico evidencia esta afirmación.



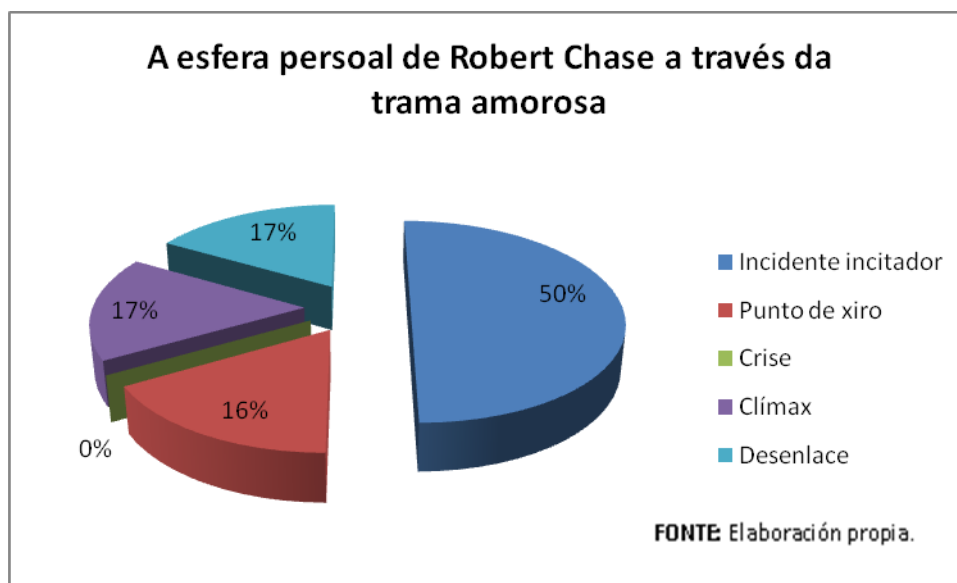
A supremacía dos dormitorios habitados polos enfermos explícase en base a que R.Ch é un dos doutores máis empáticos: amósase, en aparencia, comprensivo coas doenzas. Deste xeito, o *feed-back* médico–paciente contribúe a espír a esencia do propio ente ficcional.

5.6.2.1. A trama de amizade na construción da esfera persoal R.Ch.

Centrándonos xa no rol que desenvolve cada caste de conflito de cara á conformación do ámbito íntimo do personaxe, constatamos, tal e como sucedía na esfera socio–profesional, que o personaxe que nos ocupa non pivota ningunha trama de amizade debido, como dicíamos, a que a súa misión consiste en exercer de pupilo e, polo tanto, de replicante.

5.6.2.2. A trama amorosa na construción da esfera persoal R.Ch.

As confrontacións de índole amatoria eríxense no segundo tipo de trama que máis favorece o deseño da presente esfera. Neste senso, o incidente incitador convértese na parcela do relato máis salientable, tal e como evidencia o seguinte gráfico.



A trama amorosa máis significativa prodúcese no episodio terceiro cando o doutor se sente fortemente atraído pola doutora A.C., conflito que adquirirá máis peso en sucesivas tempadas da serie. Asemade, en virtude do incidente incitador do episodio vinte, intuímos que o médico realizou prácticas sexuais de natureza sadomasoquista. Este dato, pertencente á historia de fondo do personaxe, sae á luz cando R.Ch recoñece á muller que acompaña a un paciente: segundo el, trátase dunha persoa que adoita poñer en práctica esa sorte de actos.

5.6.2.3. A trama de aprendizaxe na construción da esfera persoal R.Ch.

Malia que as confrontacións relativas aos procesos de aprendizaxe adquiriron unha importancia capital no deseño da esfera socio–profesional (cfr. § 5.6.1.3.), no tocante ao ámbito máis íntimo do personaxe, non resultan salientables.

5.6.2.4. A trama de distensión na construción da esfera persoal R.Ch.

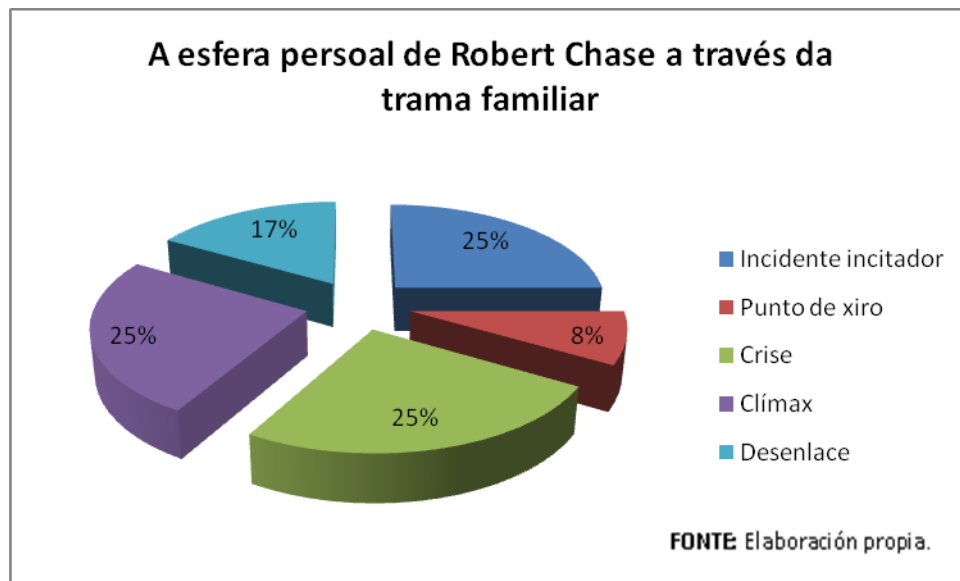
Os conflitos de natureza humorística tampouco favorecen, pola súa parte, o deseño da esfera íntima R.Ch. Tal e como sucedía na esfera socio–profesional, R.Ch. eríxese nun ente ficcional eminentemente dramático e non contribúe, coas súas accións, a relaxar a tensión imperante no conxunto do relato.

5.6.2.5. A trama de enigma na construción da esfera persoal R.Ch.

De modo semellante á trama de distensión, os conflitos que xiran en torno a un enigma tampouco contribúen ao deseño do ámbito persoal R.Ch., malia que estes céntranse na construción da esfera socio–profesional.

5.6.2.6. A trama familiar na construción da esfera persoal R.Ch.

Pola súa parte, as confrontacións de índole familiar convértense na caste de tramas que máis favorecen a construción do ámbito íntimo de R.Ch, erixíndose incidente incitador, crise e clímax nas porcións do relato máis destacables para este propósito, tal e como establece o seguinte gráfico.



En consecuencia, pode afirmarse que os fragmentos que desencadean o conflito, así como aqueles que o levan ata un punto irreversible e de tensión máxima, pivotan o deseño da esfera. Neste senso, o episodio trece adquire unha vital relevancia xa que, no transcurso do mesmo, emerxe un ente ficcional pertencente á historia de fondo de R.Ch.: seu pai, tamén médico, o cal asiste a G.H. na resolución dun caso. No clímax da subtrama familiar que alberga o capítulo, o especialista en diagnóstico e R.Ch. manteñen unha conversa na que este último confesa o que sente cara o seu proxenitor:

R.Ch.: Si te digo que mi padre se fue y mi madre murió borracha, ¿te interesarías más por mí? (...) No lo odio, lo quise hasta saber como hacer para que me diera igual. Si no esperas que vaya a tu partido, no te decepcionas. Si no esperas que te llame por tu cumpleaños o no verlo en varios meses, no te decepcionas.

Noutro intre do episodio, pai e fillo manteñen a seguinte conversa:

R.Ch.: ¿A qué has venido?

Pai: Al congreso del lupus.

R.Ch.: El año pasado estuviste en Nueva York en otro congreso y no supe nada de ti.

Pai: Esta vez quería saludarte.

R.Ch.: Ya lo has hecho, puedes irte.

Pai: Te añoro.

R.Ch.: Tenía quince años cuando te marchaste, ¿ahora me vienes con esas?

Pai: Dejé a tu madre, no a ti.

R.Ch.: Mamá vivía del gin tonic, yo solo no podía cuidar de ella.

Pai: Es que no era tu responsabilidad.

R.Ch.: Ya lo sé, era tuya.

Pai: Siento que se haya muerto y que tuvieras que arrastrarlo tú, pero ya se había ido a pique hacía mucho.

Os diálogos transcritos filtran o suceso traumático, situado na historia de fondo do personaxe, que actúa como elemento vertebrador do seu deseño: referímonos ao alcoholismo da nai, o cal provoca o abandono paterno. Malia que a evidencia obtense neste capítulo trece da primeira tempada, con anterioridade, existen indicios que apuntan cara a existencia dun suceso pasado que instaura certa ferida na bagaxe do ente ficcional; por exemplo, o diálogo que E.F. e R.Ch. manteñen no capítulo sexto.

R.Ch.: Darle alcohol a una alcohólica no es una técnica de supervivencia.

E.F.: Pues en mi barrio sí que funciona.

R.Ch.: Sí claro, soy rico, como voy a entender lo que está pasando el chaval, que bebas cosas más caras no quita que tengas un problema.

E.F.: ¿Conoces a alguien con problemas de alcohol?

O diálogo, en teoría, versa sobre a situación que atravesamos unha paciente, con todo, o personaxe que nos ocupa está a proxectar a súa propia vivencia no caso da enferma que debe ser tratada no seo do enigma central que vertebra o episodio. Asemade, négase a contestar ao derradeiro interrogante que lle formula o seu compañeiro de traballo.

De modo semellante, no capítulo quinto, G.H. e R.Ch. manteñen unha nova conversa, nesta ocasión, sobre a aparente fobia que o subordinado sente polas relixiosas:

R.Ch.: Mi madre murió hace diez años.

G.H.: Pero su espíritu siempre te acompaña, ¿qué sabes acerca de la monja?

R.Ch.: ¿De cuál?

G.H.: De la guapa, creo que le gusto, ¡la enferma, hombre!

R.Ch.: Sus padres murieron cuando era niña y está en la iglesia desde entonces.

G.H.: ¿En qué nos ha mentado?

R.Ch.: ¿Por qué lo dices?

G.H.: Siempre lo digo, y la monja vieja piensa que la enferma es una embustera. Ya conoces a las monjas.

R.Ch.: No las conozco.

G.H.: ¿Y por qué las odias si no las conoces?

R.Ch.: A lo mejor es que estoy loco de remate.

G.H.: Tengo una teoría sobre los buenos chicos, no lo son por imperativo legal, están imbuidos del temor de Dios. La Iglesia Católica es especialista en esa doctrina, les infunden el miedo al castigo divino para que obedezcan a papá, por ejemplo, estudiando medicina aunque no les apetezca. ¿Qué te parece?

R.Ch.: Que si tiene algún secreto, su jefa lo sabrá.

En virtude do presente fragmento, constátase a relación de amor e odio que R.Ch. experimenta con respecto a seu pai: por unha banda, admírao –desexa ser como el e estuda a súa mesma carreira– malia que, pola outra, non posúa unha verdadeira vocación para a Medicina. Esta ambivalencia tamén se pon de manifesto no vínculo que une ao propio G.H. co seu pupilo: este último tenta emulalo pero acaba traizoándoo ante o temor a ser despedido, ou o que é o mesmo: de novo, abandonado (cfr. § 5.6.1.3.).

5.6.2.7. A trama de loita de poder na construción da esfera persoal R.Ch.

Para finalizar o repaso polo peso que adquiren os respectivos conflitos na configuración da esfera íntima R.Ch, engadiremos que a trama de loita de poder non contribúe ao deseño do presente ámbito xa que, como se expuxo no tocante á esfera socio–profesional, o vínculo entre G.H. e o personaxe que nos ocupa tradúcese no binomio mentor–pupilo, relación que nada ten que ver cunha competición por obter unha maior cota de soberanía na parcela laboral.

5.6.2.8. Os catalizadores na construción da esfera persoal R.Ch.

Contrariamente ao que sucede coa esfera socio–profesional, non existen porcións non nucleares do relato que favorezan a construción do eido persoal que nos ocupa. Atopámonos, en consecuencia, ante un ente ficcional eminentemente narrativo e que non desenvolve unha misión accesoria para o relato.

5.6.3. A construción da esfera psicolóxica R.Ch.

Logo de analizar todas e cada unha das accións que pivota, concluímos que R.Ch. encaixa dentro do tipo ‘intuitivo–introvertido’: aquel que, segundo Jung, máis reprime a percepción do obxecto. Trátase de individuos que se definen por unha impulsividade instintiva –o instinto de supervivencia por manter o seu posto de traballo obriga a R.Ch. a traizoar a G.H. e, así, descubri-lo, ante a comisión de transplantes, logo de intuír que este último mentira na súa comparecencia ante o organismo– vinculada a unha extraordinaria percepción sensible que pode desencadear en procesos obsesivos por unha esaxerada vinculación ao obxecto: tal é o caso da desmesurada e insatisfeita

admiración polo pai, en primeiro lugar, e polo propio G.H., en segundo lugar. R.Ch. estuda Medicina por emular ao seu proxenitor, malia que non alberga unha verdadeira vocación e asemade, na sala de reunións, evita vestir a tradicional bata branca, igual que G.H. Ademais, tal e como acontece co especialista en diagnóstico –ambos os dous personaxes, mentor e pupilo, posúen unha natureza intuitiva– é capaz de detectar a información que latexa baixo as evidencias perceptivas e, en consecuencia, establecer hipóteses pouco convencionais.

5.6.4. O arco de transformación R.Ch.

En suma, o presente personaxe describe, ao longo da primeira tempada da serie, un arco de transformación moderado en tanto pasa da admiración cara o seu mentor, nos episodios iniciais, á traizón máis sibilina, nos derradeiros, con tal de conservar o seu posto de traballo. Con todo, chegados a este punto, cómpre realizar un matiz salientable: o ente ficcional que nos ocupa non padece un cambio no seu temperamento ou carácter, en realidade, activa unha sorte de mecanismo de defensa para non volver a sufrir o abandono que padeceu por parte de seu pai durante a infancia. En consecuencia, atopámonos ante unha ferida instaurada no pasado do personaxe e que aínda –permítasenos a metáfora– segue a supurar, isto é, afecta ao comportamento presente do personaxe, marca as súas pautas de conduta.



6. CONCLUSIÓN





- 1) Como primeira conclusión e logo de poñer en práctica o instrumental que presentamos no apartado metodolóxico, constatamos que os personaxes protagonistas e habituais da serie *House M.D.* encaixan no patrón de *round characters*, ou personaxes esféricos, postulado por Forster. Neste senso, estamos a referirnos a construcións complexas que, no seo do relato televisivo de ficción seriada, albergan múltiples trazos definitorios ao seren deseñados como homólogos humanos. En consecuencia, confirmamos o contido da primeira hipótese que vertebra esta tese de doutoramento.
- 2) A conclusión precedente susténtase en que os entes ficcionais obxecto de estudo responden á concepción multidimensional defendida por autores como Egri ou McKee. Dende esta perspectiva, os trazos constitutivos de G.H., E.F., J.W., A.C., e R.Ch poden clasificarse nunha vertente socio–profesional –esfera que abrangue as condutas e/ou puntos de vista verbo do enfrontamento do personaxe coa súa contorna laboral e social–, nunha vertente íntima –esfera que abarca as condutas e/ou puntos de vista verbo do enfrontamento do personaxe coa súa contorna persoal– e nunha vertente psicolóxica –suma de temperamento e carácter–.
- 3) A este respecto, cómpre matizar que o deseño de L.C. constitúe unha excepción no tocante ao proceso de configuración dos restantes entes ficcionais. Neste senso, os creadores da serie optaron por non definir e manter a incógnita en torno á esfera íntima da directora do hospital, durante os episodios que conforman a primeira tempada, xa que a devandita personaxe desenvolverá –en posteriores capítulos, situados fóra da mostra de análise– un rol crucial como integrante dunha subtrama amatoria xunto con G.H. Polo tanto, confirmamos parcialmente o contido da segunda hipótese.
- 4) Asemade, compartimos con Seger e con Field, a relevancia que adquire a ‘historia de fondo’, ou ‘vida fóra do tempo do relato’, na construción dos personaxes. De acordo con esta postura, aseveramos que os entes ficcionais de G.H. E.F., J.W., A.C. e R.Ch. atópanse deseñados en torno á existencia dun suceso traumático que reside na súa bagaxe pasada e que condiciona o seu modo de comportarse durante o tempo do relato. No caso de G.H., trátase da

causa que explica a coxeira que padece; para E.F. son as súas raíces humildes e os seus antecedentes policiais; J.W. posúe un irmán que se atopa na indixencia; A.C. casou cun enfermo terminal de cancro; e R.Ch. foi abandonado por seu pai e obrigado, finalmente, a criarse xunto a unha nai alcohólica. Corroboramos, polo tanto, o contido da hipótese número cinco malia que, nesta primeira tempada da serie, non se revele ningún suceso traumático padecido polo ente ficcional L.C., o cal constitúe, novamente, unha excepción no proceso de construción do personaxe a través da arquitectura episódica.

- 5) Concluímos, ademais, que os sucesos traumáticos aos que vimos de facer referencia, comparecen, no tempo do relato, baixo a aparencia dunha incógnita: cada ente ficcional desenvolve estrañas pautas de conduta cuxa natureza é descoñecida polo espectador. Neste senso, o personaxe de G.H., en virtude da súa desaforada compulsión indagatoria, interroga aos seus compañeiros e actúa como instrumento que nos permite penetrar nas respectivas esferas íntimas e comprobar a orixe do devandito suceso.
- 6) Como consecuencia do punto precedente, inferimos que o ente ficcional de G.H. desenvolve un rol sinérxico en tanto aglutinador –nexo común– de todas as subtramas, ou tramas de relación entre personaxes, que nutren ás diversas entregas episódicas. Estes conflitos subsidiarios emerxen da trama principal de enigma, ou cadro sintomático –diacrítico ou non–, experimentado por un paciente e sempre cifrado nunha estraña patoloxía, que debe ser descuberta polo equipo de médicos. Confirmamos, polo tanto, o contido da hipótese número seis e afirmamos que o personaxe de G.H. actúa como núcleo dun sistema: o conformado polo conxunto de personaxes protagonistas e habituais da serie. Neste senso, resulta preciso observar que os entes ficcionais camiñan –de modo literal– mentres seguen o traxecto que marca o misántropo doutor –adaptándose ao seu ritmo– debido á coxeira que este padece, mentres que, ao mesmo tempo, a devandita eiva favorece a materialización física da estratexia narrativa que vén de ser corroborada: os personaxes trasládanse en torno a G.H. –núcleo, imán, artífice da sinerxía– e no seu desprazamento xunto a este ente ficcional –sorte de astro que os alumea, en tanto explora a súa interioridade e os volve explícitos ante o espectador–, rotan sobre si mesmos, compréndense e comprendémolos.

G.H. desvélanos e desvélalles as súas motivacións profundas, os seus traumas e os seus anhelos.

- 7) Afirmamos tamén, centrándonos xa no desenvolvemento de cada ente ficcional e logo de identificar os seus trazos definitorios, que a personaxe de L.C. non debuxa arco de transformación algún, ao longo da primeira tempada da serie, manténdose inalterable durante os episodios analizados. Ademais, a directora do hospital encaixa no tipo psicológico 'reflexivo–extravertido': posuidora dun xuízo sintético e creador, de conduta ríxida e principios rectos; tratarse de personaxes que viven completamente mergullados no seu entorno laboral. Refutamos, polo tanto, parte do contido da hipótese número trece.
- 8) Asemade, a esfera socio–profesional de L.C. configúrase, maioritariamente, en virtude do conflito de loita de poder que a enfronta co personaxe de G.H. O despacho da directora e o corredor do hospital constitúen, a tales efectos, os escenarios privilexiados e permítennos corroborar a suposición que albergaba a hipótese número once.
- 9) Pola súa parte, aseveramos que o personaxe de E.F. tampouco debuxa arco de transformación algún, ao longo da mostra analizada, e encaixa, novamente, no tipo psicológico 'reflexivo–extravertido', en tanto subordina a súa manifestación vital íntegra a conclusións intelectuais que se orientan sobre a base do obxectivamente dado, aspirando a que, polo seu propio ben, así o fagan os que o rodean. Polo tanto, confirmamos parte do contido pertencente á hipótese doce e refutamos a totalidade da suposición número tres.
- 10) Proseguindo con E.F., constatamos que a esfera socio–profesional deste personaxe confórmase, maioritariamente, en virtude da súa participación en tramas de enigma e de aprendizaxe, nas cales o doutor debe loitar para que os seus puntos de vista prevalezan por enriba dos do seu xefe. Comprobamos, polo tanto, que a finalidade dos conflitos de aprendizaxe reside na necesidade, por parte de G.H., de fomentar o espírito crítico e construír replicantes que poñan a proba a veracidade dos seus postulados. A sala de reunións do equipo de G.H. constitúe o escenario privilexiado á hora de albergar esta caste de conflitos. Pola súa parte, o ámbito persoal de E.F. defínese, de modo máis sensible, en virtude

tamén da trama de aprendizaxe; mentres que o despacho de G.H., xunto co domicilio e a habitación do paciente, eríxense nos primordiais espazos que favorecen a súa configuración, proba fidedigna da importancia capital que o traballo adquire para este personaxe. En suma, corroboramos o que xa adiantábamos en parte do contido da hipótese número dez.

- 11) Contrariamente ao que sucede con E.F., afirmamos que o personaxe de J.W. debuxa, ao longo dos capítulos analizados, un arco de transformación moderado, en tanto, nos primeiros episodios, comparece como un ente ficcional que evidencia un fondo respecto polas normas establecidas, en xeral, e polos protocolos médicos, en particular; mentres que, nas derradeiras entregas, amosa un comportamento discrepante. Neste senso, o afecto que o oncólogo sente por G.H., o seu mellor amigo, actúa como motor que o impulsa a actuar dese modo: o médico pon en risco o propio posto de traballo para tentar salvar o do especialista en diagnóstico.
- 12) Como doceava conclusión, aseguramos que J.W. encaixa no tipo psicolóxico ‘perceptivo–introvertido’: atópase determinado pola intensidade da percepción subxectiva que emana, á súa vez, da excitación obxectiva. Trátase, en consecuencia, dunha caste de construción que desenvolve –con independencia do aparente dominio de si mesmo– unha concepción ilusoria do mundo que o circunda. Esta circunstancia explica, por exemplo, o carácter namoradizo do ente ficcional, o cal se deixa seducir pola percepción subxectiva e ideal de múltiples mulleres para despois padecer o choque coa realidade e vivir nun estado de permanente insatisfacción ao non producirse a equivalencia entre o universo tanxible e o universo das súas ideas. “La belleza seduce y nos aparta de la verdad”, afirma J.W. no capítulo terceiro, frase que sintetiza a natureza do presente tipo psicolóxico e que nos permite refutar parte do contido da hipótese número doce.
- 13) Asemade, a esfera socio–profesional de J.W. confórmase, maioritariamente, en funcións nucleares da trama principal de enigma. Pola súa parte, a esfera persoal deste personaxe defínese grazas á súa actuación no seo da subtrama de amizade. O corredor do hospital correspóndese co escenario privilexiado de

cara ao deseño das devanditas esferas. Confirmamos, en consecuencia o contido da hipótese número nove.

- 14) Como conclusión número catorce, establecemos que a personaxe de A.C. debuxa un arco de transformación moderado, a través dos capítulos sometidos a análise, mentres que encaixa no tipo psicolóxico 'sentimental–extravertido': o sentimento eríxese en epicentro da súa natureza e desenvolve un comportamento altruísta, de constante servizo aos demais. Ao comezo da serie, A.C. actúa de modo pasivo con respecto a G.H., non se atreve a cuestionalo, mentres que, cara os derradeiros episodios, non só lle manifesta, abertamente, as emocións que experimenta con respecto a el, senón que logra impor o seu criterio e consegue unha cita co misántropo doutor. En base ao constatado, refutamos, parcialmente, o contido da suposición número trece.
- 15) Ademais, aseveramos que a esfera socio–profesional de A.C. configúrase, maioritariamente, en virtude das actuacións que a personaxe desenvolve en funcións nucleares da trama principal de enigma; mentres que a sala de reunións do equipo de G.H. constitúe, de cara ao deseño da devandita dimensión, o escenario máis relevante.
- 16) Afirmamos tamén que a esfera persoal de A.C. configúrase, de modo máis sensible, en virtude das actuacións que a personaxe desenvolve en funcións nucleares da subtrama amorosa, debido á atracción que manifesta con respecto a G.H. Ademais, a sala de reunións do especialista en diagnóstico e o laboratorio constitúen, a este respecto, os escenarios privilexiados. En consecuencia, refutamos parcialmente o contido das hipóteses dez e catorce, en tanto a presente personaxe non se relaciona con G.H. mediante a trama de aprendizaxe, nin constrúe as súas esferas, maioritariamente, no corredor hospitalario.
- 17) Constatamos, por outro lado, que o ente ficcional R.Ch. describe, ao longo dos capítulos analizados, un arco de transformación moderado: pasa da admiración cara o seu mentor, nos episodios iniciais, á traizón máis sibilina nos derradeiros, con tal de conservar o seu posto de traballo. Trátase, polo tanto, do personaxe

que máis se transforma durante a primeira tempada da serie malia que non se producen modificacións substanciais no seu temperamento.

- 18) Asemade, aseveramos que o personaxe de R.Ch. encaixa no tipo 'intuitivo–introvertido', en tanto reprime, máis que ningún outro, a percepción do obxecto e evidencia unha impulsividade instintiva. Estes trazos póñense de manifesto cando o personaxe, con tal de emular a G.H., propón as máis arriscadas hipóteses, aínda que estas non se sustenten en evidencias perceptivas.
- 19) Como conclusión número dezanove, afirmamos que a configuración da esfera socio–profesional de R.Ch prodúcese, maioritariamente, grazas á participación do personaxe en funcións nucleares da trama principal de enigma, constituíndo a sala de reunións do equipo de G.H. o espazo privilexiado a este respecto. Nesta sorte de confrontación, o doutor debe colaborar co seu xefe para lograr descifrar a patoloxía e curar ao paciente. Ao mesmo tempo, no transcurso desta caste de conflito, R.Ch tenta imitar a G.H. ao prescindir, por exemplo, do uso da tradicional e protocolaria bata branca.
- 20) Establecemos tamén que a construción da esfera persoal de R.Ch prodúcese, maioritariamente, grazas á participación do personaxe en funcións nucleares da subtrama familiar. Neste senso, a habitación do enfermo eríxese en escenario máis relevante en tanto o presente ente ficcional evidencia un trato moi empático cos pacientes, o cal contrasta co trato dispensado por G.H. e E.F. No seo dun conflito desta caste, o doutor revélalle a G.H. o suceso traumático que reside na súa historia de fondo: o abandono paterno e o alcoholismo da nai.
- 21) Como conclusión número vinte e un, afirmamos que o ente ficcional de G.H. debuxa, ao longo dos capítulos analizados, un arco de transformación circular: logo dunha alteración moderada, o personaxe regresa á súa condición primixenia. O especialista en diagnóstico cede e acepta manter unha cita de natureza sentimental con A.C., a cambio de que esta regrese, logo de dimitir, ao seu posto de traballo. Nembargante, a cea tradúcese nun rotundo fracaso xa que G.H. constata, en virtude da súa desaforada intuición e compulsión indagatoria, que A.C. tende a relacionarse con homes que padecen algún tipo de ferida –ben física, ben emocional– coa intención de mitigar a dor que estes padecen. O

misántropo doutor, tras realizar un amago de transformación e acceder ás pretensións da moza, comproba que na natureza de A.C. se agocha unha necesidade patolóxica e decide situarse, novamente, no punto de partida.

22) Ademais, constatamos que o personaxe de G.H. encaixa no tipo psicolóxico ‘intuitivo–extravertido’, en tanto amosa unha gran dependencia con respecto a situacións exteriores –a ansia por descifrar a patoloxía convertida en enigma e o recoñecemento externo de que, a pesares da súa marxinalidade, é sempre o mellor– sen botar man do netamente observable. G.H. posúe un fino instinto para o latente e adoita andar sempre na procura de novas posibilidades: arriscadas hipóteses que ningún outro médico se atreve a enarborar. Atopámonos, en consecuencia, con un tipo que se asfixia en circunstancias estables e precisa dunha procura constante de novos obxectos e orientacións, estímulos para as súas acrobacias mentais. Así, no incidente incitador de cada trama principal de enigma, observamos como algún dos seus compañeiros se aproxima a el, mediante a exposición dos cadros sintomáticos máis crípticos, como único viero para intentar que acepte tratar a un determinado paciente. De feito, no episodio noveno, J.W. sintetiza a natureza deste tipo ao afirmar: “tienes el complejo de Rubik, necesitas armar el puzzle”.

23) Nembargante, como vixésimo terceira conclusión, establecemos que G.H. non se corresponde cun tipo ‘intuitivo–extravertido’ ortodoxo xa que non se caracteriza por renunciar, con frialdade, ao obxecto da súa atención. Trátase, en consecuencia, dun ‘intuitivo–extravertido’ con certos matices sensitivos, malia que aspire a mantelos agochados en virtude da súa aparente misantropía. Así por exemplo, o final do capítulo segundo alberga unha secuencia catalizadora na que G.H. asiste, camuflado entre o público, a unha competición deportiva na que participa un adolescente ao que acaba de salvarlle a vida. O doutor vive o encontro con intensidade e mesmo crava con forza o bastón no chan, proba da empatía que experimenta e indicio de que a misantropía non constitúe unha credencial do personaxe, senón unha barreira protectora. Ademais, o hermetismo que o especialista en diagnóstico manifesta con respecto ao universo das emocións é propia dun tipo ‘introvertido’, así que podemos considerar que a disposición extravertida evidénciase no terreo profesional,

mentres que a introversión comparece como unha constante no ámbito íntimo do ente ficcional.

- 24) Asemade, afirmamos que a esfera socio–profesional de G.H. desenvólvese, maioritariamente, polo corredor do hospital e en virtude da participación do devandito personaxe en funcións nucleares da trama principal de enigma: conflito que consiste en descifrar a patoloxía inherente a un críptico cadro sintomático e no que o doutor manifesta a súa desaforada intuición.
- 25) Pola súa parte, en vixésimo quinto lugar, a esfera persoal de G.H. defínese, de modo máis sensible, grazas á participación deste ente ficcional en funcións nucleares das subtramas amorosas. De modo paradoxal, o laboratorio do centro médico constitúe, a este respecto, o escenario privilexiado. Da contradición que vimos de expoñer, inferimos, por unha banda, os matices sensitivos que emanan do personaxe –son os conflitos emocionais e non outros os que máis e mellor definen a súa esfera íntima– e, pola outra, como o espazo no que estes trazos se materializan alberga a mesma frialdade que, en aparencia, transmite o propio G.H. Dende esta perspectiva, podemos apreciar a mímese que se produce entre espazo e personaxe: o laboratorio, en virtude da sofisticación tecnolóxica, transmite a mesma precisión e autismo emocional que o especialista en diagnóstico, nembargante, no seo dese artificioso escenario, teñen lugar as secuencias máis candentes, igual que no interior do propio G.H. se reprimen os sentimentos.
- 26) Como vixésimo sexta hipótese, aseveramos que, mentres a bagaxe pasada dos restantes personaxes revélase grazas á capacidade indagatoria de G.H., a ‘historia de fondo’ deste último comparece mediante a estratexia narrativa da ‘analepse’ ou *flash–back*. G.H. comeza a contar a súa experiencia ante unha clase repleta de alumnos para que, a continuación, o relato albergue un salto cara atrás no tempo e sitúe ao espectador na propia historia de fondo do doutor. En consecuencia, confirmamos o contido das hipóteses número sete e oito, se ben recoñecemos que o personaxe de J.W. tamén desenvolve un rol crucial –útil indagador– para penetrar na parcela íntima de G.H., desenvolvendo idéntico

papel ao xogado polo especialista en diagnóstico con respecto aos restantes personaxes.

- 27) En suma e como derradeira conclusión, constatamos que o relato *House M.D.* outórgalle, ao personaxe que lle dá nome, trazos mesiánicos: definición do ente ficcional como un ser que, pese á súa condición de doente, alberga unhas aptitudes extraordinarias, fóra do común, para salvar vidas. Neste senso, o propio personaxe chega a manifestar, no episodio quinto da primeira tempada, que a súa vontade prevalece por enriba da de calquera deidade. No mesmo capítulo, G.H. asegura que o seu único erro reside na súa incapacidade patolóxica para errar. Ademais, o gran paradoxo deste ente ficcional esférico e sinérxico tradúcese en que, mentres a súa misión consiste en mitigar a dor que os enfermos experimentan, el mesmo maniféstase incapaz de paliar o seu propio sufrimento –físico pero tamén emocional– e vese na obriga de recorrer a unha inxente cantidade de opiáceos. De feito, no devandito capítulo quinto, este personaxe nuclear é situado, de modo deliberado, nun escenario ateigado de simboloxía mesiánica: bebe dunha cunca semellante a un cáliz mentres se atopa no comedor dun convento, xusto debaixo dunha cruz. Atopámonos, en consecuencia, ante o imán que lle outorga cohesión ao relato –astro rei que aglutina e alumea ao universo diexético– e que logra, de modo sobranceiro, aniquilar a dor circundante, mentres que, ao mesmo tempo, exerce como núcleo que sangra: posuidor dunha dor inquebrantable que ninguén, e moito menos el mesmo, é quen de saciar.



7. FONTES DOCUMENTAIS





7.1. Fontes consultadas verbo da xénese e a evolución da ficción televisiva.

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa (1999): *La comedia enlatada: de Lucille Ball a los Simpson*, Barcelona, Gedisa.

BAGUET i HERMS, Josep Maria (1989): “Las series médicas”, en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.163–171.

BARBERO, Pedro Luis (2007): “Análisis cuantitativo del mercado de ficción en la televisión nacional”, en EGEDA (2007): *Panorama audiovisual 2007*, Madrid, Laxes, pp. 163–180.

BARNOUW, Erik (1990): *Tube of plenty: the evolution of American television*, Nova York, Oxford University Press.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005): *Prime Time. Las mejores series de TV americanas. De C.S.I. a Los Soprano*, Madrid, Calamar.

—— (2007): “Primeros apuntes: pensando la televisión (norteamericana)”, en CASCAJOSA VIRINO (ed.) (2007): *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, pp.19–26.

—— (2009): “La investigación sobre narrativa televisiva en España”, en *Admira*, nº 1, pp. 86–97.

CASETTI, Francesco e ODIN, Roger (1990): “De la paléo– à la néo–télévision. Approche sémio–pragmatique”, en *Communications*, nº 51, París, Seuil, pp. 9–26.

CASTRO DE PAZ, José Luis (1999): *El surgimiento del telefilm. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*, Barcelona, Paidós.

EGEDA (2006): *Panorama audiovisual 2006*, Madrid, Laxes.

—— (2007): *Panorama audiovisual 2007*, Madrid, Laxes.

GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002): *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

——— (2003): “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995–2000”, en *ZER*, nº 14, Bilbao, Universidad del País Vasco.

LEDO ANDIÓN, Margarita (1993): *O diario postelevisivo*, Santiago de Compostela, Lea.

PALACIO ARRANZ, José Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): “En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato electrónico”, en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.11–33.

THOMPSON, Robert (1996): *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, Nova York, The Continuum Publishing Company.

UTECA (2008): *La televisión en España: informe 2008*, Barcelona, Deusto.

VILCHES MANTEROLA, Lorenzo *et al.* (2000): “Informe Eurofiction 1999: menos familia y más policía”, *ZER*, nº 9, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 27–59.

——— (2001): “Informe Eurofiction 2000: entre la innovación y el conformismo”, en *ZER*, nº 11, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 35–60.

——— (2004): “Eurofiction España 2004”, informe versión 22 de marzo de 2004 (URL: http://200.2.115.237/IMG/pdf/eurofiction_2004.pdf. Consulta: 28 de outubro de 2012).

7.2. Fontes consultadas verbo da análise da ficción televisiva.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós [e.o. (1988): *L'analyse des films*, París, Nathan].

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel e VERNET, Marc (1996): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós [e.o. (1983): *Esthétique du film*, París, Nathan].

BAGET i HERMS, Josep Maria (1965): *Televisión, un arte nuevo*, Madrid, Rialp.

BARDIN, Laurence (1989): *El análisis de contenido*, Madrid, Akal [e.o. (1977): *L'Analyse de contenu*, París, Presses Universitaires de France].

BELLÓN SÁNCHEZ DE LA BLANCA, Teresa (2012): "Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación", en *Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, nº 10, pp. 17–31.

BERELSON, Bernard (1952): *Content analysis in communication research*, Nova York, Free Press.

BRISSET, Demetrio E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.

BUONANNO, Milly (1999): *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*, Barcelona, Gedisa.

CANO GÓMEZ, Ángel Pablo; GARCÍA GONZÁLEZ, Isabel María; ROBLES ANDREU, María del Carmen (2012): "El mestizaje del relato: narrativa y personajes en la serie *Lost*", en *Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, nº 10, pp. 289–304.

CARMONA, Ramón (1996): *Como se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.) (2007): *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes.

CASETTI, Francesco e DI CHIO, Federico (1999): *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona, Paidós [e.o. (1998): *Analisi della televisione: strumenti, metodi e pratiche di ricerca*, Milán, Bompiani].

CASTELLÓ MAYO, Enrique (2001): *El espectáculo de lo real en el texto televisivo: Gran Hermano*. Tese de Doutoramento, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

——— (2004): *La producción mediática de la realidad*, Madrid, Laberinto.

——— (2004): “Perspectivas de aproximación al hecho narrativo audiovisual contemporáneo: los discursos creador, cinéfilo, crítico y analítico” en LÓPEZ, Xosé e ANEIROS, Rosa (coords.) (2006): *Comunicación e cultura en Galicia e Portugal. III Congreso luso-galego de estudos xornalísticos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 125–133.

——— (2006): “La involución de la ficción televisiva generalista: de la atomización del relato al gag”, en CARCELÉN GARCÍA, Sonia; RODRÍGUEZ WANGÜEMERT, Carmen e VILLAGRA GARCÍA, Nuria (eds.) (2006): *Propuestas para una comunicación de calidad: contenidos, efectos y formación*, Madrid, Edipo, pp. 125–134.

——— (2008): “A ficción audiovisual contemporánea: as accións nucleares e as catálisis no modelo narrativo lineal dominante”, en Anuário Lusófono 2007, Lisboa, Federação lusófona de Ciências da Comunicação, pp. 269–277.

CHATMAN, Seymour (1978): *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press.

COLOMINAS PÉREZ, Silvia (2004): *La frontera física (Cicely, Alaska) y la frontera imaginaria (realidad y fantasía) en “Northern Exposure”*. Tese de doutoramento, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

COMPANY RAMÓN, Juan Miguel (1989): “Dialécticas de lo mismo”, en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp.155–161.

CORTÉS-MUÑOZ i CAMPILLO, Guillem; RUBIO MARCO, Salvador e MARZAL FELICI, José (1989): “La serie televisiva desde la noción de esquema-familia (*Hotel*,

Falcon Crest y *Hill Street Blues*), en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 201–215.

DIEGO, Patricia; ETAYO, Cristina; PARDO, Alejandro (2011): “La percepción sobre la calidad de las series televisivas en España: contraste entre el público y los profesionales”, en *ZER*, vol. 16, nº 31, pp. 69–68.

ECO, Umberto (1986): *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen [e.o. (1984): *Semiología cotidiana*, Milán, Bompiani].

FERRANDO GARCÍA, Pablo (2012): “Itinerarios de la palabra vacía. Acerca de la producción televisiva de Michael Haneke”, en *Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, nº 10, pp. 958–974.

FRANCÉS I DOMENECH, Miquel e LLORCA ABAD, Germán (coords.) (2012): *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*, Barcelona, Gedisa.

GALÁN FAJARDO, Elena (2007): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

GARCÍA MUÑOZ, Núria; FEDELE, Maddalena (2011): “Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una *teen series*”, en *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 37, pp. 125–131.

GARCÍA MUÑOZ, Núria; FEDELE, Maddalena e GÓMEZ-DÍAZ, Xiana (2012): “Los roles ocupacionales de los personajes de la ficción emitida en España: rasgos diferenciadores en cuestiones de género”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, nº 1, pp. 349–366.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989): “Las series televisivas: una tipología”, en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 35–53.

——— (1992): *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*, Madrid. Cátedra.

——— (1995): *El análisis cinematográfico: teoría y práctica del análisis de la secuencia*, Madrid, Editorial Complutense.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada (1999): *Narrativa y televisión*, Sevilla, Mad.

GUBERN, Román (1965): *La Televisión*, Barcelona, Bruguera.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2006): *Teoría de la narración audiovisual*, Madrid, Cátedra.

HUERTA, Miguel Ángel (2007): “A dos metros bajo tierra: de la semilla del piloto al bosque de la primera temporada”, en CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.) (2007): *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, pp. 85–98.

INSTITUTO DE LA MUJER (2007): *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*, Madrid, Instituto de la mujer.

JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.

KRIPPENDORF, Klaus (1990): *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós [e.o. (1986): *Content analysis: an introduction to its methodology*, Beverly Hills, Sage].

LACALLE ZALDUENDO, María Rosario (2002): “Análise da ficción televisiva das series: de *Twin Peaks* a *Murder One*”, en AMORÓS PONS, Anna (coord.) (2002): *Técnicas de escrita de guións audiovisuais*, Santiago de Compostela, Tórculo, pp. 31–47.

——— (2008): *El discurso televisivo sobre la inmigración*, Barcelona, Omega.

——— (2012): “Género y edad en la recepción de la ficción televisiva”, en *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 39, pp. 111–118.

LASIERRA PINTO, Ignacio (2012): “Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: *The Wire* (HBO, 2002–2008)”, en

Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, nº 10, pp. 150–163.

LÓPEZ GÓMEZ, Antía María (1997): *La dimensión de lo axiológico en el discurso del spot publicitario*. Tese de doutoramento, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍN, Sara (2006): *Expediente X: en honor a la verdad*, Madrid, Alberto Santos.

METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós [e.o. (1971): *Essais sur la signication au cinéma*, París, Klincksieck].

MONTERO RIVERO, Yolanda (2006): *Seriales, adolescentes y estereotipos. Lectura crítica de Al salir de clase*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

PALACIO ARRANZ, José Manuel; CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2012): “Comunicar Europa / Communicating Europe. Spain, Television co–productions and the case of Pepe Carvalho”, en *Journal of European Television History and Culture*, Vol. 1, 2, pp. 25–37.

PÉREZ PEREIRO, Marta (2007): *Modalidades humorísticas na comedia televisiva galega. Humor e ideoloxía na fórmula televisiva da comedia de situación*. Tese de doutoramento, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

RAYA BRAVO, Irene (2012): “El *genre mixing* en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Josh Whedon”, en *Comunicación, Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, nº 10, pp. 396–411.

TOUS ROVIROSA, Anna (2008): *El text audiovisual: anàlisi des d’una perspectiva mediològica*. Tese de doutoramento, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

TRAPERO LLOBERA, Patricia (ed.) (2010): *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*, Barcelona, Laertes.

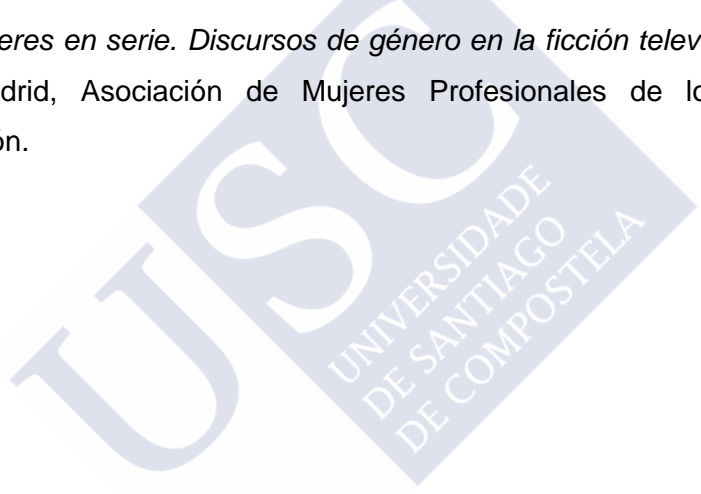
ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos e ZUBILLAGA, Juan (1988): *Tengan mucho cuidado ahí dentro: "Hill Street Blues" o los variados matices del gris*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.

ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (1989): "Bohco Blues o La Ley de Los Ángeles", en JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna e SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 135–143.

——— (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra.

——— (2007): "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", en *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 29, pp. 51–58.

VV.AA. (2006): *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*, Madrid, Asociación de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación.



7.3. Fontes consultadas verbo da natureza do personaxe.

ABRAMS, Jerold (2009): “La lógica de las conjeturas en Sherlock Holmes y House”, en IRWIN, William e JACOBY, Henry (2009): *La filosofía de House. Todo el mundo miente*, México D.F., Selector, pp. 63–78 [e.o. (2008): *House and philosophy. Everybody lies*, Nova York, John Wiley & Sons].

ARISTÓFANES (1969): *Comedias*, Barcelona, Bruguera.

ARISTÓTELES (2000): *Poética*, Barcelona, Icaria.

AZUAR CARMEN, Rafael (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Juan Gil–Albert.

BAJTIN, Mijail Mijailovich (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BALIRANO, Giuseppe e CORDUAS, Marcella (2006): “Statistical methods for the linguistic analysis of a humorous TV sketch show”, en *Quaderni di Statistica*, Vol 8, pp. 1–24.

BARNET, Elizabeth (2007): *Dissecting the medical drama: a generic analysis of Grey’s Anatomy and House M.D.* Tese de doutoramento, Boston, Department of Communication of Boston College.

BARTHES, Roland (1970): *S/Z*, París, Seuil.

——— (1974): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en VV.AA. (1974): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9–43 [e.o. (1966): “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, nº 8, París, Seuil].

——— (1987): “La muerte del autor”, en BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós [e.o. (1984): *Le bruissement de la langue*, París, Seuil].

- BLACKER, Irwin (1993): *Guía del escritor de cine y televisión*, Pamplona, Universidad de Navarra [e.o. (1986): *The elements of screenwriting: a guide for film and television writers*, Nova York, Macmillan].
- BREMOND, Claude (1973): *Logique du récit*, París, Seuil.
- CALABRESE, Omar (1989): *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra [e.o. (1987): *L'età neobarrocca*, Bari, Laterza].
- CAMPBELL, Joseph (2005): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Madrid, Fondo de Cultura Económica [e.o. (1949): *The Hero with a Thousand Faces*, Nova Jersey, Princeton University Press].
- CHICHARRO MERAYO, Mar (2011): "Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de *Amar en tiempos revueltos*", en *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 36, pp. 181–189.
- CONAN DOYLE, Arthur (1980): *Estudio en escarlata*, Barcelona, Fontamara [e.o. (1887): *A study in scarlet*, Londres, Ward Lock & Co].
- DERRIDA, Jacques (1989): *Márgenes de la filosofía*, Barcelona, Paidós [e.o. (1972): *Marges de la philosophie*, París, Minuit].
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2003): *Narrativa audiovisual: la escritura radiofónica y televisiva*, Madrid, Universidad Camilo José Cela.
- (2006): *Narrativa fílmica: escribir para la pantalla, pensar la imagen*, Madrid, Fundamentos.
- DIMAGGIO, Madeline (1992): *Escribir para televisión: cómo elaborar guiones y promocionarlos en las cadenas públicas y privadas*, Barcelona, Paidós [e.o. (1990): *How to write for television*, Nova York, Prentice Hall Press].
- ECO, Umberto (1991): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen [e.o. (1976): *A theory of semiotics*, Milán, Bompiani].
- EGRI, Lajos (2004): *The art of dramatic writing*, Nova York, Touchstone.

- FIELD, Syd (2002): *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*, Madrid, Plot [e.o. (1984): *The Screenwriter's Workbook*, Nova York, Dell].
- (2004): *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, Plot [e.o. (1979): *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Nova York, Dell].
- FORSTER, Edward Morgan (1963): *Aspects of the novel*, Londres, Edward Arnold.
- GENETTE, Gerard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Paidós [e.o. (1972): *Figures III*, París, Seuil].
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966): *Sémantique structurale: recherche de méthode*, París, Larousse.
- HARVEY, William John (1965): *Character and the novel*, Londres, Chatto & Windus.
- HORTON, Andrew (1999): *Writing the character-centered screenplay*, Berkeley, University of California Press.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos (2007): “Queremos tanto a House: ficción televisiva de calidad y la legitimación del medio televisivo en España”, en CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.) (2007): *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes, pp. 195–214.
- IBSEN, Henrik (1973): *Teatro completo*, Madrid, Aguilar.
- IRWIN, William e JACOBY, Henry (2009): *La filosofía de House. Todo el mundo miente*, México D.F., Selector [e.o. (2008): *House and philosophy. Everybody lies*, Nova York, John Wiley & Sons].
- JAMES, Henry (1992): *El arte de la ficción (texto bilingüe)*, León, Universidad de León.
- JUNG, Carl Gustav (1971): *Tipos psicológicos*, Barcelona, Edhasa [e.o. (1921): *Psychologische Typen* by Prof. C.G. Jung].
- KRISTEVA, Julia (1986): *The Kristeva Reader*, Nova York, Columbia University Press.
- LUKÁCS, Georg (1971): *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa [e.o. (1916): *Die Theorie des Romans*].

- McMAHON, Jennifer (2009): "House y Sartre: el infierno son los otros", en IRWIN, William e JACOBY, Henry (2009): *La filosofía de House. Todo el mundo miente*, México D.F., Selector, pp. 25–37 [e.o. (2008): *House and philosophy. Everybody lies*, Nova York, John Wiley & Sons].
- McKEE, Robert (1998): *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, Londres, Methuen.
- MENANDRO (1986): *Comedias*, Madrid, Gredos.
- PIRANDELLO, Luigi (1990): *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milán, Mondadori.
- PROPP, Vladimir (1974): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos [e.o. (1928): *Morfologija Skazky*].
- PUNZANO SIERRA, Israel (2006): "No quiero que House sea feliz. David Shore, creador de la serie médica de *Cuatro*, reivindica el sarcasmo como una forma terapéutica de analizar la sociedad", en *elpais.com* (URL: http://elpais.com/diario/2006/10/21/radiotv/1161381602_850215.html). Consulta: 28 de outubro de 2012).
- ROBBE–GRILLET, Alain (1965): *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral [e.o. (1963): *Pour un nouveau roman*, París, Minuit].
- RINCÓN RODRÍGUEZ, Óscar (2011): "Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar", en *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 36, pp. 43–50.
- SÁNCHEZ ALONSO, Fernando (1998): "Teoría del personaje narrativo (aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)", en *Didáctica*, nº 10, pp. 79–105.
- SÁNCHEZ–ESCALONILLA, Antonio (2006): *Estrategias de guión cinematográfico*, Barcelona, Ariel.
- SEGER, Linda (1995): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp [e.o. (1987): *Making a good script great*, Nova York, Dodd, Mead and Company].

- (2000): *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*, Barcelona, Paidós [e.o. (1990): *Creating unforgettable characters*, Nova York, Henry Holt and Company].
- SOURIAU, Etienne (1950): *Les Deux cent mille situations dramatiques*, París, Flammarion.
- STANISLAVSKI, Konstantin (1978): *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza [e.o. (1950): *Rabota aktëra nad rolju*].
- TEOFASTRO (1988): *Caracteres* [Introducción, traducción y notas por Elisa Ruiz García], Madrid, Gredos.
- TOBIAS, Ronald (1999): *El Guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias [e.o. (1993): *20 Master Plots (and how to build them)*, Cincinnati, Writer's Digest Books].
- TODOROV, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*, París, Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris (1925): "Thématique", en TODOROV, Tzvetan (1965): *Théorie de la littérature*, París, Seuil, pp. 293–298.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra [e.o. (1977): *Lire le Théâtre*, París, Éditions sociales].
- VOGLER, Christopher (2002): *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Barcelona, Ma Non Troppo [e.o. (1998): *The Writer's Journey*, Os Ánxeles, Michael Wiese Productions].

